FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU „I.L. CARAGIALE”

Ediția 2000
12–19 Noiembrie

Alice GEORGESCU

Festivalul Național de Teatru – un premiu unic –

CARMEN STANCIU: *Are o însemnătate specială faptul că dumneavoastră, directorul Festivalului Național de Teatru, sunteți de profesie critic de teatru? Și asta tocmai acum, când există destule voci (chiar și printre confrați) care clamează cu patos înlocuirea „artiștilor" de la conducerea acestor manifestări, sau chiar de la conducerea unor teatre, cu „manageri".*

ALICE GEORGESCU: E o întrebare care ar trebui pusă celor ce au făcut această alegere și s-au gândit la un critic de teatru, Cristina Dumitrescu, iar apoi, la propunerea ei, m-au solicitat pe mine.

C.S.: *Ar putea fi semnul că, în teatrul românesc, criticii și-au reluat rolul de animator, de „ferment" al acestei arte – postură în care s-au aflat în ultimii ani mai mult regizorii.*

A.G.: Este adevărat. Nu-mi dau seama exact cum sunt tratate aceste lucruri în alte țări. Dar știu, de pildă, că la Festivalul de Teatru de la Avignon (unde am fost recent pentru câteva zile) conducerea este asigurată tot de o persoană din „zona artistică". Acesteia îi revin în exclusivitate deciziile, deși are în spate un staff bine ales care se ocupă de lucrurile ce țin de organizare. Sigur că trebuie să aibă și oarece aptitudini manageriale, măcar pe cele care să te ajute să inițiezi și să dezvolți o strategie și o structură. Altfel, oricât de specialist ai fi, oricât de bine ai

cunoaşte domeniul artistic, nu vei putea face să funcţioneze mecanismul unui festival.

C.S.: *Da, dar Festivalul de la Avignon este o instituţie...*

A.G.: Ideal, ba chiar normal, ar fi ca şi Festivalul nostru să fie instituţionalizat. Militez pentru acest lucru de mult timp, de pe vremea când nici nu mă gândeam că poziţia mea faţă de acest tip de manifestări ar putea fi alta decât cea de observator. Am obosit scriind că *trebuie* să devină o instituţie. Poate vom reuşi în anii care urmează.

C.S.: *Care sunt organizatorii acestei ediţii (una jubiliară), a X-a, ce se va desfăşura la Bucureşti în perioada 12–19 noiembrie?*

A.G.: Ministerul Culturii este principalul organizator şi principalul finanţator. De acolo vor veni majoritatea banilor. Alături ne va fi doar UNITER-ul. S-a renunţat la un co-organizator tradiţional, Primăria Municipiului Bucureşti. Anul trecut Primăria a dat prea puţini bani şi, în schimb, a avut multe pretenţii...

C.S.: *Cred că vă doriţi ca Festivalul Naţional să redevină cel mai important eveniment al unei stagiuni. Trebuie să recunoaştem, uneori a fost surclasat de alte manifestări teatrale.*

A.G.: Sigur că îmi doresc acest lucru. Îl doream şi pe când nu eram implicată într-un mod atât de direct. Mi se pare că un festival de asemenea anvergură, care îşi propune să treacă în revistă întreaga producţie teatrală a unei stagiuni, a unei ţări, prin forţa lucrurilor trebuie să fie cel mai important. Există o legătură logică între anvergură şi ideea de importanţă. Pe de altă parte, e mai simplu să faci un festival, un eveniment, într-un oraş mai mic. Bucureştiul are o structură culturală şi socială deosebit de fragmentată. Nu are coerenţa de care se bucură (până la un punct, e adevărat, pentru că despre nici un oraş nu se poate spune că e perfect unitar) Sibiul sau Piatra Neamţ, de exemplu. Este unul dintre motivele pentru care Festivalul Naţional de Teatru se confruntă cu o anumită imprecizie a contururilor.

C.S.: *Care este publicul-ţintă la care vă gândiţi: specialistul, iubitorul de teatru sau spectatorul ocazional?*

A.G.: Publicul din toate categoriile. Este raţiunea fundamentală a unui festival, a teatrului în general şi, la urma urmei, a artei. Dacă nu-i interesezi pe toţi ceilalţi, ce rost mai are existenţa ta?

C.S.: *Cum veţi reuşi să faceţi posibil accesul tuturor? Cu excepţia Sălii Mari a Naţionalului, toate celelalte spaţii de joc au în medie 400 de locuri.*

A.G.: Încercăm ca măcar spectacolele invitate din provincie să aibă mai multe reprezentaţii, cel puţin două. Se presupune că producţiile din Bucureşti au fost deja văzute sau vor putea fi vizionate şi după festival. Dar totul depinde de bugetul pe care îl vom avea şi de costurile campaniei de publicitate.

C.S.: *Plănuiți o campanie publicitară de mari proporții?*

A.G.: Măcar de dimensiunile celei create pentru Festivalul Enescu. Îmi doresc ca Festivalul Național de Teatru să reprezinte pentru această artă cam ceea ce înseamnă Festivalul Enescu pentru muzică. Și cred că o dată pe an se poate face acest efort – din partea celor care dau banii și din partea celor care îi primesc.

C.S.: *Își va păstra Festivalul Național caracterul necompetitiv?*

A.G.: Întotdeauna am fost o susținătoare convinsă a necompetitivității acestui gen de manifestare, idee argumentată chiar de titulatura de *festival*, și nu *concurs* (sau *festival-concurs*). Însă viața mi-a demonstrat că oamenii simt nevoia de a fi recompensați printr-o distincție. Este, probabil, o dorință influențată de educația pe care am primit-o în toți acești ani. Sau poate e mai ușor să-ți certifici, chiar și față de tine, propria valoare, dacă ea este susținută și de o coroniță înmânată de o oficialitate. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, „vânând" spectacolele stagiunii 1999–2000 prin toată țara, am constatat că în teatrul românesc s-a conturat o anumită direcție: există o generație de regizori tineri care au realizat montări foarte interesante, multe dintre ele în teatre importante. Cred că ar fi bine ca această categorie să intre în competiție într-o secțiune special creată a Festivalului Național. Va fi deci o secțiune „a seniorilor", necompetitivă, și una „a juniorilor", dotată cu un premiu unic.

C.S.: *Și juriul?*

A.G.: Singurul lucru pe care pot să vi-l spun este că va avea o componență foarte eterogenă – ca vârstă și orientare. Și pentru că vreau să evit, pe cât posibil, orice comentariu privind imparțialitatea, va fi un juriu destul de surprinzător.

C.S.: *Deci aceasta ar fi noutatea ediției 2000. Câte spectacole ați ales?*

A.G.: Nu vor fi mai mult de 14 producții.

C.S.: *Există spectacole valoroase pe care, din anumite motive, nu le vom putea vedea în festival?*

A.G.: Doar *An die Musik* de la Teatrul Evreiesc de Stat. Pentru perioada respectivă au deja două obligații contractuale.

C.S.: *Sunteți membru în Biroul Secției Române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – AICT. Vor fi criticii teatrali implicați într-un mod special în Festival?*

A.G.: Anul trecut au fost foarte apreciate discuțiile organizate de secția de critică în fiecare dimineață, la sediul UNITER. „Criticii și creatorii față în față" s-a dovedit a fi o idee bună, care trebuie continuată. Viața ne-a arătat (din nou!) că oamenii au nevoie să vorbească unii cu ceilalți, să se certe, să se împace, să dialogheze.

Carmen STANCIU

Selecția
Festivalului Național de Teatru

Hamlet de William Shakespeare, regia Liviu Ciulei – Teatrul „L.S. Bulandra" București;

Saragosa – 66 de zile după Jan Potocki, regia Alexandru Dabija – Teatrul Odeon București;

Slugă la doi stăpâni de Carlo Goldoni, regia Vlad Mugur – Teatrul Național Craiova;

Mediterana după Panait Istrati, regia și scenariul Cătălina Buzoianu – Teatrul „Maria Filotti" Brăila;

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès, regia Alexander Hausvater – Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași;

Mizantropul de Molière, regia Tompa Gábor – Teatrul Maghiar de Stat Cluj.

Spectacole în concurs

Nunta lui Krecinski de A. V. Suhovo-Kobîlin, regia Felix Alexa – Teatrul Național București;

M...Butterfly de David Henry Hwang, regia Ada-Maria Lupu – Teatrul Odeon București;

Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind, regia Anca Bradu – Teatrul Național Târgu Mureș, Compania „Tompa Miklos";

Portret de criminal de Slawomir Mrożek, regia Claudiu Goga – Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov;

Nunta însângerată după Federico García Lorca, regia și scenariul Bocsárdi László – Ansamblul de dansuri „Haromszek" și Teatrul „Tamási Áron" Sfântu Gheorghe.

FESTIVALURI, GALE, SĂRBĂTORIRI

FESTIVALUL DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI

Ediția a IX-a

3–8 octombrie 2000

Organizator: Teatrul Național din Timișoara

Co-organizatori: Ministerul Culturii, Consiliul Județean Timiș, Consiliul Local Timișoara, Inspectoratul pentru Cultură Timiș, UNITER, Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, Secția română (A.I.C.T.)

Selecționer: Victor Parhon

Director festival: Mariana Voicu

Programul Festivalului

Marți, 3 octombrie
- ora 19.30, sala Teatrului Național: **FESTIVITATEA DE DESCHIDERE;**
- ora 20.00: Teatrul Nottara, **COSTUMELE,** spectacol de Dan Puric. Costumele: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar.

Miercuri, 4 octombrie
- ora 10-13.30: **Atelier de artă a actorului,** susținut de prof. univ. dr. Sanda Manu. Tema: **Jocul actorului: energie - adevăr - intenție - stil;**
- ora 10.00: **Atelier de critică teatrală,** susținut de criticul Doina Modola;
- ora 16.00: **Atelier de dramaturgie.** Spectacol-lectură: ***Napoleon, Femeia și Soldatul*** de Aurel Gheorghe Ardeleanu. Regia: Mihaela Lichiardopol. Prezintă și moderează criticul Dumitru Chirilă. Lansarea volumului de teatru cu titlul omonim și a volumului ***Piscina*** de Ion Jurea Rovina;
- ora 19.30: Lansarea **Caietelor Teatrului Național Timișoara** – Caietul ***Gheorghe Leahu*** și Caietul ***Vladimir Jurăscu;***
- ora 20.00: Teatrul Național Craiova, **NAȘTEREA** de Constantin Voiculescu. Regia: Bogdan Cristian Drăgan;
- ora 22.00: Teatrul Național Cluj, **MEMO,** spectacol pe texte de Urmuz și Eugen Ionescu. Scenariul și regia: Mona Chirilă.

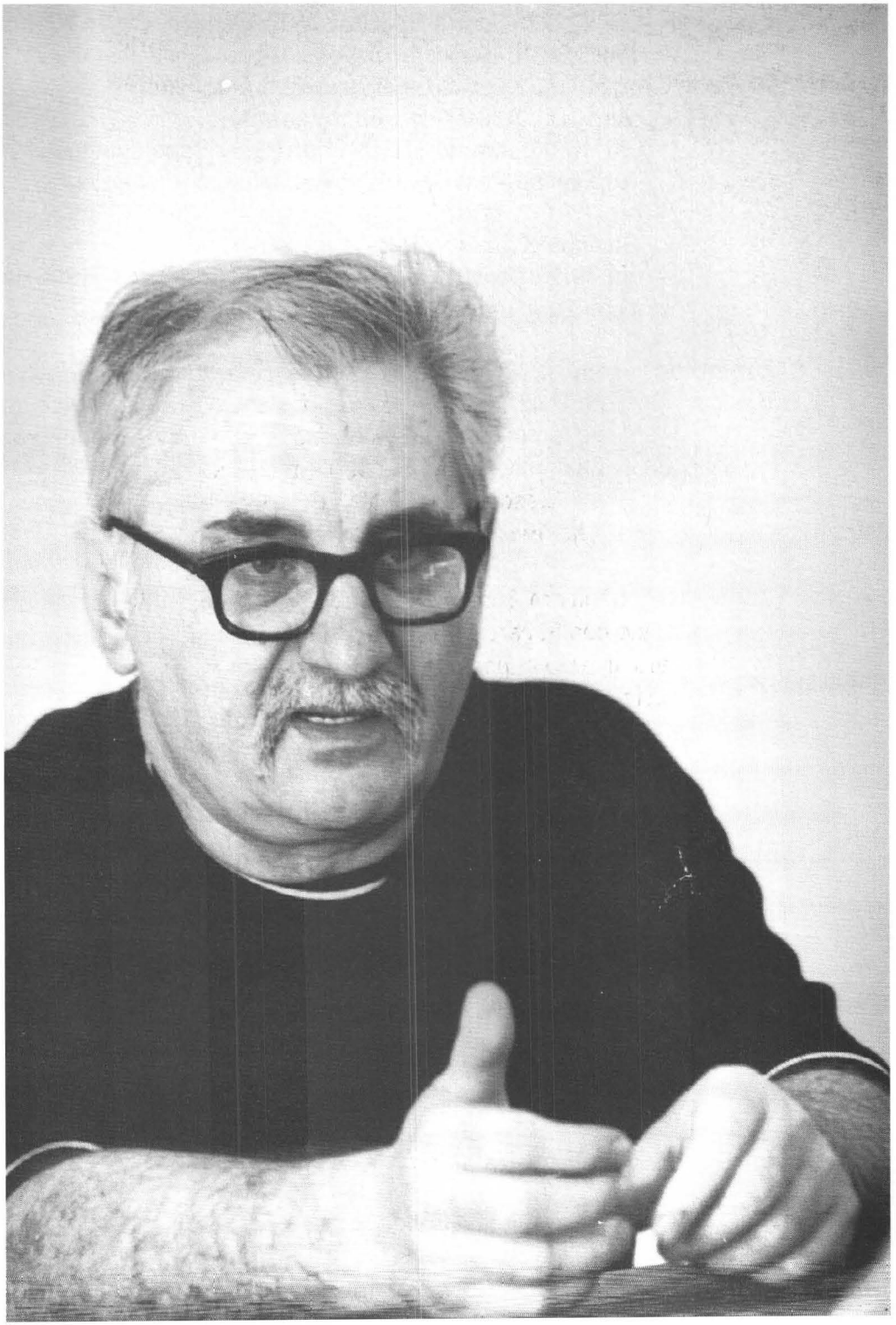
Joi, 5 octombrie
- ora 10.00: Teatrul Național de Televiziune, **CĂSĂTORIE IMPOSIBILĂ,** spectacol video. Regia: Silviu Jicman;
- ora 10.00-13.30: **Atelier de artă a actorului;**
- ora 10.00: **Atelier de critică teatrală;**
- ora 16.00: **Atelier de dramaturgie.** Spectacol-lectură, ***Kepler*** de Anavi Adam. Regia: Mihaela Lichiardopol;
- ora 17.00: Teatrul Dramatic Galați, **PROSCRISA** de Saviana Stănescu. Regia: Vasile Nedelcu;
- ora 19.00: Teatrul Odeon, **DOMNIȘOARA NASTASIA** de G.M. Zamfirescu. Regia: Horea Popescu.

Vineri, 6 octombrie
- ora 10.00: Spectacol-lectură, ***Nu departe de Igdrazyll*** de Paul Miron. Regia: Mihaela Lichiardopol. Discuții pe tema: **Literatura diasporei românești.** Moderator: prof. univ. dr. Cornel Ungureanu;
- ora 10.00: **Atelier de artă a actorului;**
- ora 18.00: Teatrul German de Stat Timișoara, **PLUTA MEDUZEI** de Marin Sorescu. Regia: Süto Udvari András;
- ora 20.00: Teatrul Național Timișoara, **REVOLUȚIA OARBĂ** de Leonid M. Arcade. Regia: Alexa Visarion.

Sâmbătă, 7 octombrie
- ora 10.00: **Atelier de artă a actorului;**
- ora 10.00: **Discuții pe marginea spectacolelor prezentate în festival.** Moderator: criticul teatral Marina Constantinescu;
- ora 19.30: **Dezvelirea bustului artistului emerit Ștefan Iordănescu;**
- ora 20.00: Teatrul Bulandra–Theatrum Mundi, **LEVANTUL** pe texte de Mircea Cărtărescu. Scenariul și regia: Cătălina Buzoianu.

Duminică, 8 octombrie
- ora 10.00: Colocviul **Destinul dramaturgiei românești prezentă pe scenă, în volum și sertar.** Moderator: criticul teatral Natalia Stancu;
- ora 19.30: **FESTIVITATEA DE ÎNCHIDERE A FESTIVALULUI;**
- ora 20.00: Teatrul „Maria Filotti" Brăila, spectacolul **MEDITERANA** după Panait Istrati. Scenariul și regia: Cătălina Buzoianu.

Holul cu coloane al Teatrului Național găzduiește expoziția de sculptură PETRU JECZA.



Cornel UNGUREANU

„Să trăim starea de a fi fericiți în cultură"

Delia VOICU: *Cum s-a încumetat un critic de talia dumneavoastră să preia conducerea Teatrului Național din Timișoara, aflat într-unul dintre cele mai triste momente din istoria sa?*

Cornel UNGUREANU: Nu am preluat singur conducerea acestei instituții. Am în jurul meu o echipă formată din scriitori, din foști și actuali studenți, din colegi de la Fundația „A Treia Europă" sau de la revista „Orizont". Am lângă mine minți strălucite, oameni care suferă pentru identitatea culturală a orașului, prieteni care, îmi permit să cred, mă iubesc și mi-ar fi alături în orice bătălie.

D.V.: *Ați avut, de când sunteți director, răgazul de a privi lucrurile și din interior. Cum ați găsit teatrul?*

C.U.: Mult mai rău decât bănuiam. Și nu mă refer numai la problemele financiare. Cea mai gravă stare este cea în care se afla trupa. Țin minte că pe vremuri, din '68 și până prin '80, artiștii erau capabili de orice sacrificiu. Aureliu Manea trăia din 800 de lei. Zicea că face yoga. Discutam numai despre artă, niciodată despre bani. Exista o iubire fanatică, pe care azi nu o mai întâlnim.

D.V.: *Cum veți schimba această situație?*

C.U.: Încerc să „recalific" echipa. Vreau să le trezesc, din nou, dragostea pentru ceea ce fac. L-am chemat le Alexa Visarion să-i învețe iar acest lucru, să le explice ce înseamnă teatrul sau de ce este Cehov superb. El l-a re-tradus pe Cehov, a încercat să-l redescopere, să-i reveleze puritatea, a văzut în el optimismul. Cehov nu mai reprezintă un impas al ființei, ci starea de a spera, de a crede.

D.V.: *Stagiunea pe care o pregătiți prilejuiește reveniri importante: Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Alexa Visarion. Absența lor din teatre sau lunga perioadă creativă sterilă (a unora dintre regizorii invitați) nu reprezintă un risc pentru dumneavoastră?*

C.U.: Nu succesul mă interesează în primul rând, ci, așa cum am mai spus-o, reprofesionalizarea trupei. Ați numit trei regizori, mari pedagogi. Ei sunt cei care pot clădi aici o școală. Cu ei vreau să încep. Nu cred că Alexa Visarion, de exemplu, ne va abandona.

D.V.: *A mai făcut-o...*

C.U.: A mai făcut-o și am fost prevenit de multă lume în privința lui. Dar experiența de a lucra cu Alexa Visarion este prețioasă pentru actori. E suficient să-l auzi

cum le explică textul ca să înțelegi cât de mult se poate învăța de la el. Nu-mi doresc reușite obținute în mare viteză, ci o refacere a teatrului din temelii.

D.V.: *Ce fel de spectacole vor găzdui cele două săli?*

C.U.: Sala Mare va fi una a solemnității, unde publicul își va regăsi, sper, valorile spirituale. Trebuie să reașezăm în drepturi sărbătorile. Cred că *Livada de vișini* nu înseamnă numai Cehov, ci și un moment de bucurie petrecut împreună. Vreau să trăim starea de a fi fericiți în cultură. Petre Pandrea povestea că la Viena doi țărani discutau o partitură de Bach. E unul dintre extraordinarele paradoxuri ale lui Pandrea, dar atunci când discuți despre Bach sau despre Cehov o faci din interiorul unei bucurii adânci. În momentul de față suntem bântuiți de abisurile răului. Ne place să spunem că suntem nefericiți, că n-avem bani... Marin Preda vorbea despre tatăl lui, care ieșea în fața casei pentru a contempla cerul. Ei bine, ne-am răpit cu ferocitate acest timp al contemplației. Sper ca *Livada...*, cu care va începe stagiunea, la Sala Mare, să redea aceste sentimente spectatorilor.

D.V.: *Ce gen de producții vor fi la Studio?*

C.U.: Studioul va fi locul experimentului, al încercărilor și al nonconformismului. Avem pentru acestea, și creatori, și public.

D.V.: *Ce reprezintă în programul Festivalului Dramaturgiei Românești, pe care îl pregătiți,* „Pluta meduzei" *de Marin Sorescu, regizată de Süto Udvari Andras la Teatrul German de Stat?*

C.U.: Trebuie să vă explic, mai întâi, ce înseamnă Timișoara. Aici există o solidaritate autentică între români, unguri, nemți, sârbi. Chiar înainte de a veni în teatru, am gândit împreună cu Ildiko Jarcsek-Zamfirescu (directoarea Teatrului German de Stat) și cu Demeter András (directorul Teatrului Maghiar „Csiky Gergely") un fel de program comun. Cred în ei și în starea lor de filo-români. *Pluta meduzei* face parte din această tradiție filo-română. Iar la Timișoara s-a format și o „tradiție Sorescu". E foarte iubit aici.

D.V.: *Organizați spectacole-lectură în sediul Uniunii Scriitorilor. Care este publicul acestor întâlniri?*

C.U.: Este publicul lansărilor de carte, alături, firește, de cel iubitor de teatru. Ne întâlnim în fiecare vineri, la prânz, în sala de cenaclu, pentru evenimentele scriitoricești (aniversări, comemorări) sau pentru a asculta piese. În filiala timișoreană a Uniunii Scriitorilor sunt câțiva dramaturgi pe care doresc să-i supun atenției. Prin aceste spectacole-lectură sper că li se va deschide culoarul către scena mare. Vreau să arăt, prin prezentarea lor, că a scrie teatru nu e vreme pierdută, că e posibilă șansa de a răzbate.

D.V.: *Experiența de director va inspira un nou volum de* „Fragmente despre teatru"?

C.U.: Scriu în fiecare zi. „Fragmentele...", sunt, literalmente, pagini de jurnal. Volumul va fi masiv. De data aceasta însă, relația cu teatrul e mult mai profundă.

FESTIVALUL DE TEATRU CLASIC

Ediția a VI-a
8–15 octombrie 2000

Organizator: Teatrul de Stat Arad

Duminică, 8 octombrie, ora 18,00
Teatrul Național din Târgu Mureș – ***Macbeth*** de William Shakespeare. Regia: Ștefan Iordănescu;

Luni, 9 octombrie, ora 18,00
Teatrul Național din Craiova – ***Așa e, dacă vi se pare*** de Luigi Pirandello. Regia artistică: Vlad Mugur;

Marți, 10 octombrie, ora 18,00
Teatrul „L.S. Bulandra" din București – ***Turandot*** de Carlo Gozzi. Regia artistică: Cătălina Buzoianu;

Miercuri, 11 octombrie, ora 18,00
Teatrul de Stat din Arad – ***Henric al IV-lea*** de Luigi Pirandello. Regia artistică: Sabin Popescu;

Joi, 12 octombrie, ora 18,00
Teatrul Național din Timișoara – ***Livada de vișini*** de A.P. Cehov. Regia artistică: Alexa Visarion;

Vineri, 13 octombrie, ora 18,00
Teatrul Odeon – ***Nuntă cu răpiri*** de A.P. Cehov–Leonid Andreev. Regia artistică: Beatrice Bleonț;

Sâmbătă, 14 octombrie, ora 18,00
Teatrul Mic din București – ***Școala femeilor*** de Molière. Regia artistică: Alexandru Dabija;

Duminică, 15 octombrie, ora 18,00
Teatrul Național din București – ***Nunta lui Krecinski*** de Suhovo-Kobâlin. Regia artistică: Felix Alexa.

GALA TÂNĂRULUI ACTOR MANGALIA 2000

Delia VOICU

Cu sau fără candoare...

Anamaria MARINCA

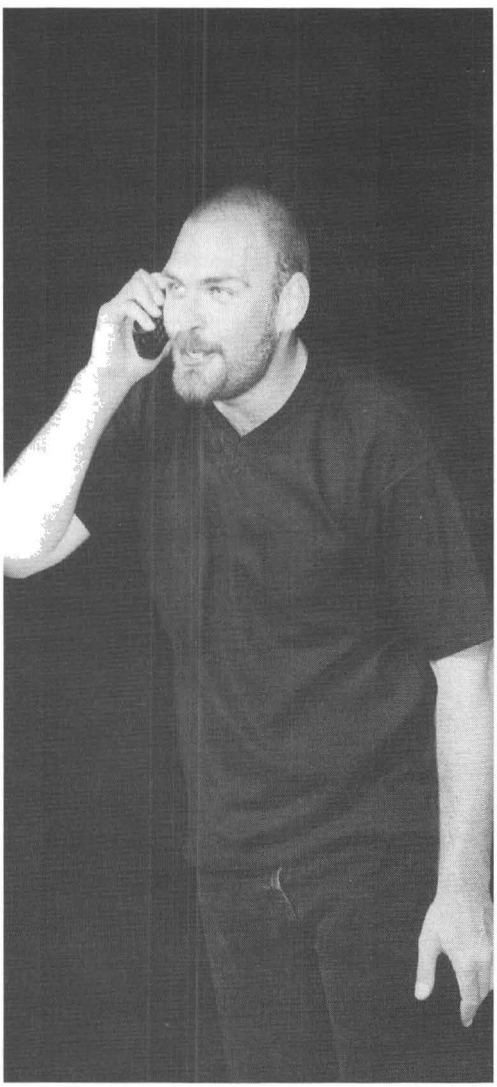
Gala Tânărului Actor a însemnat, încă de la prima sa ediție (în 1983), o șansă pentru afirmare. Înainte de a oferi motivații practice (angajamente, colaborări), ea a fost un prilej de testare a resurselor artistice ale concurenților și a marcat totodată începutul unor cariere de relief. S-a confirmat în timp valoarea multor actori premiați la Costinești: Adrian Pintea, Mariana Buruiană, Claudiu Bleonț, Adrian Titieni, Emilia Popescu, Miriam Cuibuș, Ana Ciontea, George Ivașcu, Florin Piersic(jr.). Depre câștigătorii din ultimii ani se aude, din păcate, tot mai puțin. În cele mai multe cazuri, nu din vina lor. Și totuși, întâlnirea de la Costinești, pe care organizatorii – UNITER, Ministerul Culturii și Primăria Municipiului Mangalia – au mutat-o, în toamna aceasta la Mangalia, încearcă, în aceste vremuri vitrege pentru artă, să le redea tinerilor speranța și puterea de a crede în propriile forțe. Tradiționala săptămână teatrală exprimă, în același timp, nivelul profesional la care se situează tinerii artiști. Este importantă

înfățișarea adevărului, chiar dacă el e uneori incomod. Așa cum a fost, de exemplu, în acest an... S-au prezentat în competiție absolvenți ai ultimelor promoții ale școlilor de stat și particulare. Dacă până acum s-a tot vorbit de „diferențe" între actorii formați în cele două sisteme de învățământ, de data aceasta ei s-au situat, aproape toți, pe același plan. Alegerea neinspirată a textelor (majoritatea, colaje alcătuite fără logică și fără cunoașterea legilor dramatizării), costumele neadecvate rolurilor, lipsa suportului regizoral, neputința de a se încadra în durata obligatorie (de 15 minute), prin regulament și, mai ales, carențele grave de tehnică actoricească au constituit capcane în care cei mai mulți concurenți au căzut pradă.

Dacă „odată" momentele prezentate în concurs reușeau, prin rigoarea pregătirii, să ascundă foarte bine neajunsurile (inerente poate începutului în profesie), inducându-i chiar în eroare pe „examinatori" (așa cum mărturisea, într-un interviu, regizorul Tudor Mărăscu, membru al juriului), de data aceasta, dificultatea a constat în efortul de a căuta calități. Astfel, evoluțiile tinerilor actori au semănat mai degrabă cu o probă de admitere, și nu cu un recital de absolvire a unui institut superior (remarca, la unul dintre Ateliere, criticul Alice Georgescu).

Secțiunea individual a fost deschisă de Sorin Oros, cu un discurs *Despre efectul dăunător al tutunului* după Cehov. Incapacitatea exprimării ideilor și rostirea monotonă au făcut ca expunerea lui să fie plictisitoare și greu de urmărit. În *Ave, Eva!*, Daniela Moldovan i-a reunit pe Euripide, Cehov, Christian Palaustran, Nichita Stănescu și W. Saroyan într-o demonstrație patetică și irelevantă. „Vedeta" serii a fost Marius Chivu. În

Marius CHIVU



locul anunțatei adaptări, *Subterana* după Dostoievski, el a ales să „improvizeze". Ne-a introdus (fără voia noastră) în universul lui intim. Ne-a comunicat nemulțumirile și frustrările lui, ne-a adresat injurii (da, injurii!), ne-a pus să asistăm la o cerere în căsătorie (adevărată). A abuzat de timpul scenic, de răbdarea publicului și a juriului (care l-a premiat!?). Pentru ignorarea regulamentului, Marius Chivu merita descalificarea. Faptul că nu s-a întâmplat așa se datorează, în primul rând, concurenței firave și talentului pe care l-a afirmat în rolurile de la Teatrul *Bulandra* (în exceptionalul Henric II din *Becket* de Jean Anouilh) și Studioului *Casandra*. A urmat Antonela Cornici cu *UAFDASS – un alt fel de a spune Shakespeare*, scenariu după Karel Čapek. Nu a avut, din păcate, puterea de a susține până la capăt (în ciuda începutului bun) schimbările de „identitate", de la Ofelia la Vrăjitoarele din *Macbeth*.

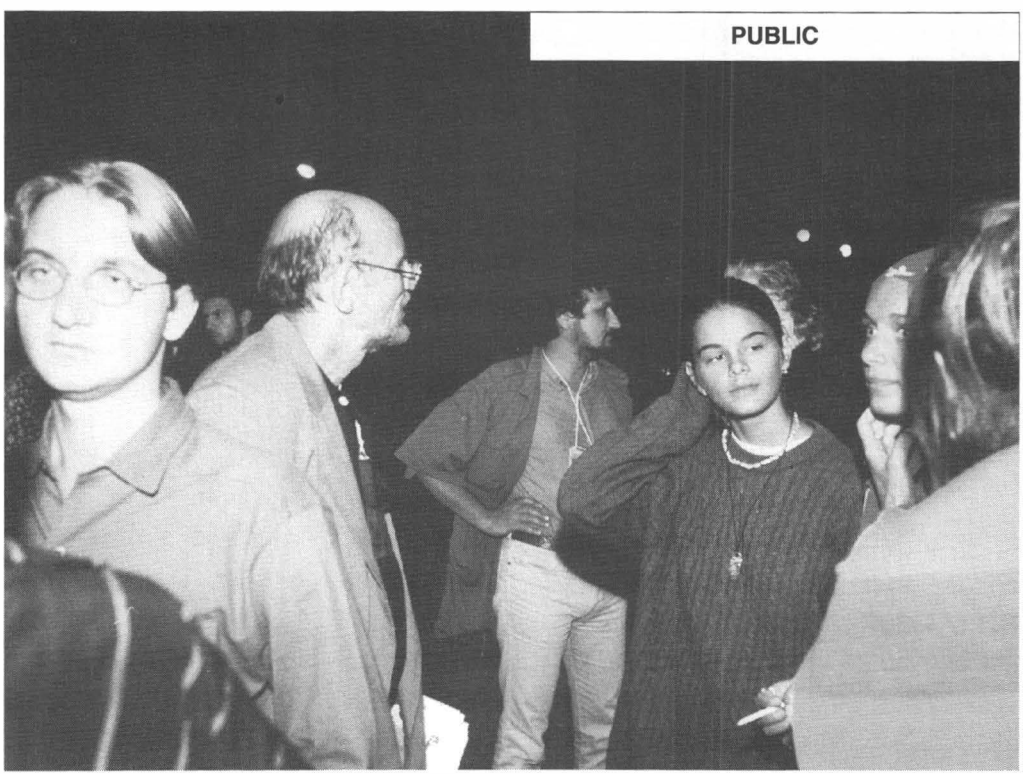
A doua seară de concurs a început cu Anamaria Marinca (Premiul pentru interpretare feminină). Ea a cucerit prin puritate, căldură, printr-un amestec de fragilitate și forță. Gabriel Răuță a inclus în colajul său, eroi de la Hamlet la... Zița. Jocul lui a fost liniar și încărcat de automatisme. Cea mai valoroasa pretendentă la diplomă (după părerea mea) a fost Elena Corb Ivănușcă. *Declarația* după *Scrisorile* lui Tudor Mușatescu

CONCURENȚI

a sunat convingător. Minirecitalul i-a revelat harul, anunțând-o drept o actiță de viitor. Claudiu Pintican, ultimul înscris la *individual*, a avut ca sprijin un bun monolog din *Arca bunei speranțe* de I. D. Sârbu. Regia secvențelor, inteligent articulată, nu a fost dublată însă de o interpretare pe măsură.

În ***Secțiunea grup*** au fost reprezentate două spectacole: *Creație, de* Cristina Mnațacanian, Monica Gheorghe și Zina Fedorov, o montare care s-a ridicat doar la nivelul unui examen obișnuit de anul II – secția marionete și păpuși – și *CAJAHCOCEKESARIA,* un poem despre suferință și dragoste, o demonstrație de teatru-dans (încununată cu un premiu), în care i-am admirat pe Lorena Ciubotaru și Gabriel Pintilei.

Am avut prilejul să-i cunoaștem pe tinerii competitori și în cadrul ***Atelierelor.*** Din nou „vedetă", Marius Chivu a găsit nimerit să ceară socoteală juriului pentru felul în care s-au stabilit condițiile de concurs. Uimitoare a fost și intervenția Ceraselei Costantin (laureata de anul trecut), care a explicat (e-adevărat, cu dezarmantă candoare) de ce a refuzat toate ofertele de colaborare ce i-au fost făcute din partea unor importante teatre din țară: „Am băut vin, nu mai pot gusta apă. Doresc să joc numai în București, indiferent de rol". Două exemple de cum se poate jigni condiția de actor, cu sau fără candoare...


PUBLIC

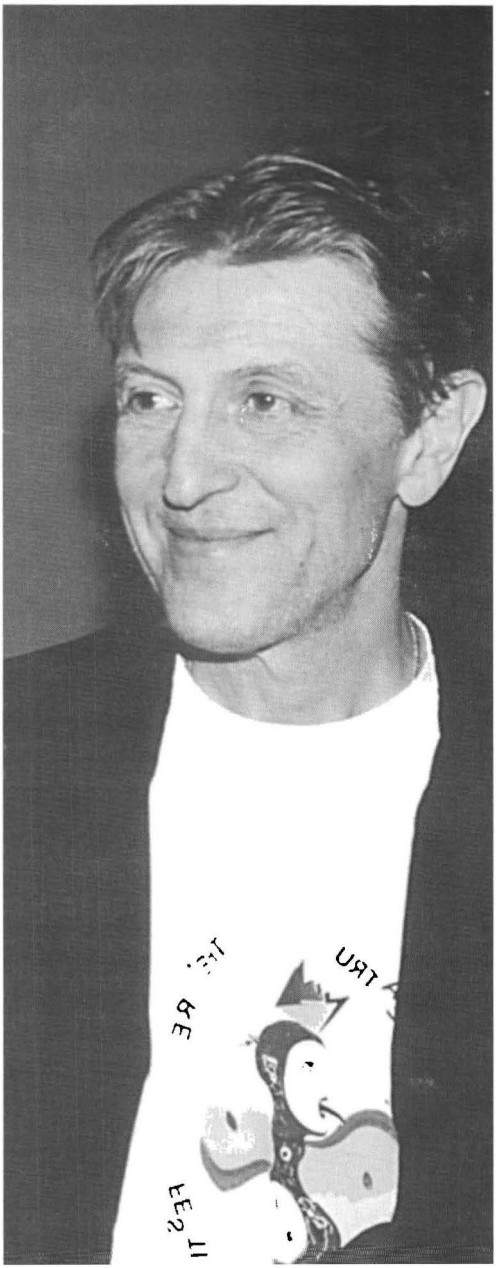
Irina IONESCU

Festivalul Internațional de Teatru Piatra Neamț, pe scurt: ANDREI ȘERBAN

Dacă aș fi obligată să caracterizez ediția a XVI-a a Festivalului Internațional de Teatru Piatra Neamț cu un singur cuvânt aș fi, în mod sigur, concediată pe motiv de incompetență.

Dacă mi s-ar cere, în schimb, două cuvinte, aș răspunde imediat: Andrei Șerban. Pentru că, marea reușită a Festivalului a fost într-adevăr workshop-ul ținut de Andrei Șerban pentru actorii teatrului. Generații tinere, care nu-l cunoșteau absolut deloc înaintea întâlnirii propriu-zise și care abia dacă îi văzuseră toate spectacolele românești montate la începutul anilor '90.

Personalitatea extraordinară a lui Andrei Șerban a plutit peste scena de la Piatra Neamț pe toată durata Festivalului, înnobilând parcă reușitele și făcând să pară mult mai... de înțeles orice eșec. Andrei Șerban însuși s-a simțit foarte bine la Piatra Neamț, în România. Cel puțin, așa părea. Un artist care, deși a montat pe mai toate marile scene ale lumii, se simte îngrozitor de neîmplinit în străinătate, râvnind să facă teatru în limba română, pentru cei de unde-și trage rădăcinile. Cel puțin, așa l-am văzut. În orice caz, fără Andrei Șerban Festivalul de la Piatra Neamț nu ar fi avut prea mult farmec, chiar dacă programul a fost foarte divers și foarte bine alcătuit, chiar dacă evenimentul s-a bucurat de prezența a numeroși participanți din străinătate, chiar dacă au fost în concurs și câteva premii... Cel puțin, așa cred.



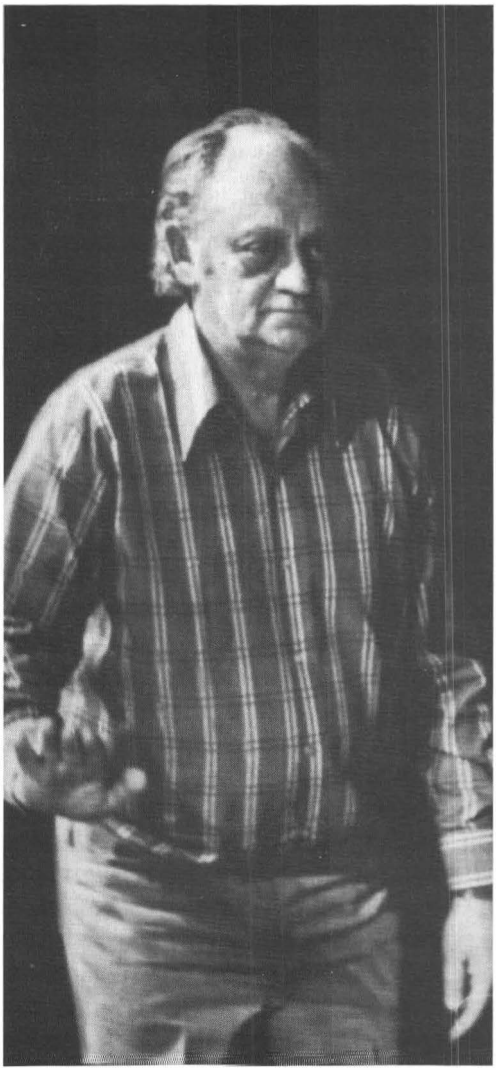
Livada cu vişini de Cehov
În regia lui **HARAG György**

Zilele comemorative Harag György

Sâmbătă, 4 noiembrie: 18,00 Deschiderea festivă. Inaugurarea expoziției;
19,00 Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – ***Mizantropul*** de Molière. Regia: Tompa Gábor;

Duminică, 5 noiembrie: 11,00 Teatrul Cetății Gyula (1978) – ***Guvernatorul lui Caligula*** de Székely János. Regia: Harag György
19,00 Teatrul Maghiar din Novi Sad – ***Șase personaje în căutarea unui autor*** de Luigi Pirandello. Regia: George Ivașcu;

Luni, 6 noiembrie: 11,00 Teatrul Maghiar din Novi Sad (1981) – ***Unchiul Vanea*** de A.P. Cehov. Regia: Harag György
19,00 Teatrul de Comedie din Budapesta – ***Skriker*** de Caryl Churchill. Regia: Zsótér Sándor;



Marți, 7 noiembrie: 11,00 Teatrul Maghiar din Novi Sad (1984) – ***În stație*** de Kao Hsing Tixien. Regia: Harag György
19,00 Teatrul Național din Târgu Mureș (Compania Miklós) – ***Deșteptarea primăverii*** de F. Wedekind. Regia: Anca Bradu;

Miercuri, 8 noiembrie: 18,00 Simpozion despre viața și arta regizorului Harag György
19,00 Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – ***Așa e, dacă vi se pare*** de Luigi Pirandello. Regia: Vlad Mugur;

Joi, 9 noiembrie: 11,00 Cimitirul evreiesc din Târgu Mureș – Depunere de coroane la mormântul lui Harag György
19,00 Teatrul de Nord din Satu-Mare (Compania „Harag György") – ***Amadeus*** de Peter Shaffer. Regia: Kövesdy István;

Vineri, 10 noiembrie: 11,00 Teatrul Național din Györ (1979) – ***Furtuna*** de Ostrovski. Regia: Harag György
19,00 Teatrul de Comedie din București – ***Iluzia comică*** de Corneille. Regia: Alexandru Darie;

Sâmbătă, 11 noiembrie: 11,00 Teatrul Național din Târgu Mureș (1985) – ***Livada de vișini*** de A.P. Cehov. Regia: Harag György
17,00 Lansare de carte: George Banu, ***La cerisaie notre théâtre***
19,00 Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – ***Livada de vișini*** de A.P. Cehov. Regia: Vlad Mugur;

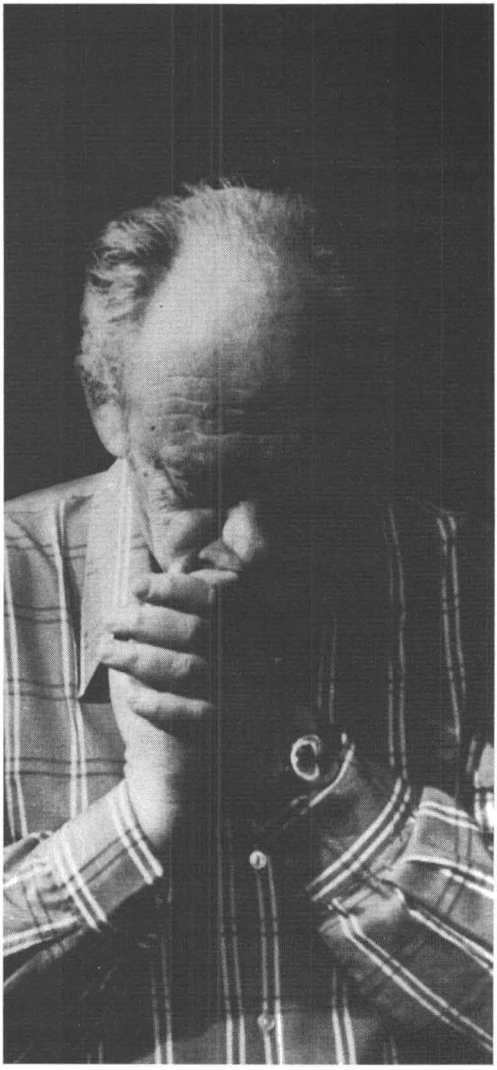
Spectacolele lui Harag György vor fi vizionate după casete video, iar expoziția va conține fotografii, programe, afișe.

Rememorăm

Tompa GÁBOR

Magia Harag

Teatrul este arta clipei trecătoare. Oricâte tehnici s-ar inventa pentru a conserva sau prelungi miracolul clipei, magia unică a serilor de teatru se pierde. Amintirea unui spectacol, a unei performanțe actoricești, a unei soluții regizorale sau a unei imagini scenice trăiește până când spectatorii săi își mai aduc aminte.



Totodată, în toate spectacolele mari, din toate timpurile, se condensează amintirea multor creații teatrale anterioare, știința, experiența, sensibilitatea artei teatrale din epocile precedente. În adevăratul Teatru Mare, tradiția și inovația sunt prezente simultan, mână-n mână.

Sunt puțini regizori în creația cărora acest dualism constituie o unitate organică și care știu să se inspire din cele mai bune tradiții, dar sunt capabili să-și exprime viziunea despre lume mereu prin noi mijloace de expresie și sunt dispuși ei înșiși de o continuă reînnoire ținând mâna în permanență pe pulsul vremii în perpetuă schimbare, căutând răspunsuri la cele mai misterioase întrebări ale existenței și conviețuirii umane. Numai cei mai mari sunt în stare de așa ceva. Harag Gyorgy făcea parte dintre aceștia.

Dacă am aduna într-un volum articolele, interviurile, confesiunile de creație, declarațiile și nu în ultimul rând „textele" lui rostite la repetiții, am putea obține o prețioasă și autentică apropiere estetică a realismului teatral magic, ca esență a viziunii moderne asupra lumii.

Ce înțelegea Harag prin realism? Nu o expresie stilistică, ci un mod de gândire artistică înrădăcinat în studiul nemilos al societății, în urma căruia Oglinda hamletiană, ca sinteză a realității, devine posibilă. Spectacolele lui Harag s-au născut dintr-o profundă analiză a socialului, a individualului, reușind să devină metafore capabile să înglobeze esența gândului și a acțiunii.
Stilul spectacolelor lui Harag s-a născut, nu de puține ori, în timpul fascinantelor lui repetiții. Cei care au lucrat cu el sau au participat la procesul de devenire al spectacolelor (la repetiții sala era deseori plină de artiști, tehnicieni de teatru, critici și prieteni) au putut remarca faptul că Harag nu le sugera niciodată colaboratorilor săi soluții prefabricate, nu urmărea în mod rigid idei preconcepute. Toate elementele spectacolelor sale puteau suferi modificări până în ultimele momente ale repetițiilor, dar erau subordonate întotdeauna esenței, adică ideii de spectacol.
La o privire rece a spectacologiei lui s-ar părea că Harag a străbătut o cale artistică lineară și ascendentă. În realitate, cariera lui teatrală de peste decenii s-a împlinit în condițiile luptei continue împotriva conformismului artistic într-un context politic nefavorabil. Întreaga lui viață are valoare morală exemplară. Cu toate că a experimentat de tânăr infernul fascist al lagărelor, n-a știut ce este ura dintre oameni aparținând diferitelor etnii. A fost un artist universal, care a lucrat într-un mod cât se poate de firesc cu colaboratorii săi din diverse țări și de diverse naționalități. În relațiile umane a fost călăuzit exclusiv de nevoia teatrului de calitate, artistică, etică și morală, și acest criteriu le excludea pe toate celelalte.
Lucrând mult în provincie, cu trupele de teatru maghiare din România, pe „lungimi de undă" nefavorabile, opera sa nu s-a integrat îndeajuns nici în arta teatrală din Ungaria, nici în teatrul românesc, în pofida faptului că a fost unanim recunoscut de critica și de oamenii de teatru. Acest fapt nu l-a afectat, însă, câtuși de puțin. Era mereu preocupat de căutările lui proprii, neuitând nici un moment cel mai puternic argument capabil să declanșeze noi și noi proiecte de spectacol: prezentul. Era de aceeași vârstă cu propria lui modernitate. Aș spune, întrucâtva mai subiectiv: a fost un *Prospero* al artei teatrale. Prezența unor Maeștri în viața noastră teatrală a fost, este și va fi mereu indispensabilă pentru conservarea conștiinței noastre profesionale. Teatrul lui Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu, Harag, Mugur au constituit un puternic îndemn pentru generația următoare. Unde sunt urmașii lor de astăzi?
Au trecut 15 ani de la trecerea în neființă a lui Harag Gyorgy. Ar fi avut acum 75 de ani. Odată a mărturisit, că cele mai oribile două sentimente în teatru te cuprind când trebuie să te duci la repetiție, și când nu trebuie să te duci la repetiție. Tot el le-a spus tinerilor regizori, cu ocazia unui colocviu la Bârlad: „Vă doresc să aveți cât mai multe eșecuri, ca să puteți rămâne oameni!".
În mocirla morală în care riscă să se scufunde teatrul românesc tindem să ne punem o întrebare pe cât de prematură, pe atât de absurdă: unde sunt vremurile bune de odinioară???

Ludmila PATLANJOGLU

La repetiții cu Harag György

Intensitatea și febra lucrului transformau fiecare zi într-o sărbătoare a spiritului. „Este pentru prima oară în activitatea mea artistică când am dorit ca repetițiile să nu se termine" – mărturisea Amza Pellea în seara premierei cu spectacolul *Procesul* de Suhovo-Kobâlin. La Teatrul de Comedie mai răsună încă nostalgic în amintirea celor care au participat la acest eveniment acel „Și!" rostit scurt și răspicat de Gheorghe Harag, ce chema ca la un semn toată trupa. Se lăsa o liniște adâncă. Pe scenă senzațiile, impresiile se adună în expresii sub ochiul atent al regizorului. Caută, parcă, febril, în imaginile care se derulează, o himeră, chipul ideal al personajului. Nu gesticulează, dar fiecare fibră a corpului este în alertă, încordată. Urmărește, totuși, nemișcat, răbdător, tabloul. Alteori se ridică brusc și se plimbă, dispărând în întunericul sălii sau în culise. Nu privește, doar ascultă. Ce impresionează la György Harag este libertatea imaginativă, capacitatea de a inventa într-un timp scurt pe aceeași schemă mai multe variante pe care după ce le experimentează le abandonează, căutând altele, oferă o adevărată lecție prin forța pe care o are de a renunța la spectaculos și frumos în favoarea adevărului. Anunță de la prima lectură la masă că „va schimba" până în ziua premierei. Nemulțumit de începutul și finalul reprezentației, face mereu modificări, definitivându-le abia după o primă vizionare cu publicul. Sistemul său de lucru nu sâcâie actorul, nu-i dă senzația că se consumă în gol. „Îți stimulează pofta de joc, ai sentimentul că faci un act creator" (Silviu Stănculescu).

Stilul regizoral al lui György Harag evoluează între improvizație și rigoare. Fiecare drum propus relevă o nouă posibilă ipostază a rolului, fiind rodul reflexivității. De altfel, artistul e din categoria rară a regizorilor care la teatre diferite, pe aceeași piesă, încearcă lecturi diferite. Metoda sa are efecte benefice asupra creșterii profesionale a interpretului. Acesta e ajutat să-și înfrângă angoasele, clișeele, obișnuințele, rutina. Constantin Băltărețu, căruia monumentalitatea și ferocitatea personajului *Varavin* îi solicită mijloace de expresie noi, neabordate până acum, afirmă: „Lângă el ai simțământul că nimic nu este imposibil. Nu ți-e frică, îți anulează sistemul de autoapărare, te eliberează de autocontrol, îți descătușează personalitatea". La început colectivul a fost inhibat de biografia artistică a maestrului, autor al unor momente de referință ale spectacologiei noastre din ultimul sfert de veac, reputat reprezentant al teatrului românesc și peste hotare. Montarea cu *Procesul* avea și o semnificație deosebită, neobișnuită în cariera sa, marcându-i debutul pe o scenă bucureșteană. Farmecul, eleganța, umorul spiritual, tandrețea, seriozitatea omului, tactul, siguranța, fantezia debordantă a creatorului fac ca dialogul să se stabilească spontan și repede. György Harag are harul de a impune la repetiții o atmosferă plăcută. Tinerii actori Șerban Ionescu și Florin Anton declară: „Caracteristica muncii alături de meșterul Harag este efortul, dar nu în sens

de chin. Bun pedagog, aliat și catalizator, te ajută să te autodepășești".
Teoretizează puțin, face demonstrații practice, interpretând singur, deseori, cu talent, fiecare rol. Pentru a fi mai bine înțeles evocă situații analoge din experiența sa de viață sau din a altora. Tipul de actor care-i convine cel mai bine este cel elastic. „Îți cere să i te integrezi în concepția propusă și să-i vii în întâmpinare" (Sanda Toma). Dacă nimic nu se rotunjește, nu disperă, nu reacționează la neparticipare sau neputință cu violență. Are o tatonare calmă și tenace în ridicarea propriei viziuni. Dezarmat de buna sa credință, când nu reușește să se întâlnească cu el pe aceeași lungime de undă, partenerul se retrage singur. Când vede că actorul este aproape de personaj, devine, brusc, sever și intransigent. Observațiile sale acționează precis și dur ca un bisturiu asupra interpreților. Îi tratează pe toți egal, fără complexul valorii sau al vârstei în artă. După fiecare tablou face scurte ședințe la care participă toată echipa. Cere disciplină, rigoare semantică, logică în fiecare gest: „Teatrul este matematică – spune. Pentru chinurile creației e necesară ordinea. Dacă nu sunt stăpânite perfect textul și mișcarea, spectacolul se murdărește și se degradează. Construit pe piloni siguri, el rezistă cinci-șase ani". [...]
La sfârșitul celor patru luni de repetiții simți povara și inefabilul acestei arte unde regizorul lucrează cu o materie rebelă și sensibilă, trupul și psihicul actorului. Ai regrete pentru câteva plăsmuiri ale minții care n-au devenit formă, pentru unele nuanțe infinitezimale, în cizelarea rolurilor, pierdute. Realizezi că spectacolul nu poate transmite în totalitate temperatura convietuirii artistice cu acest creator. [...]

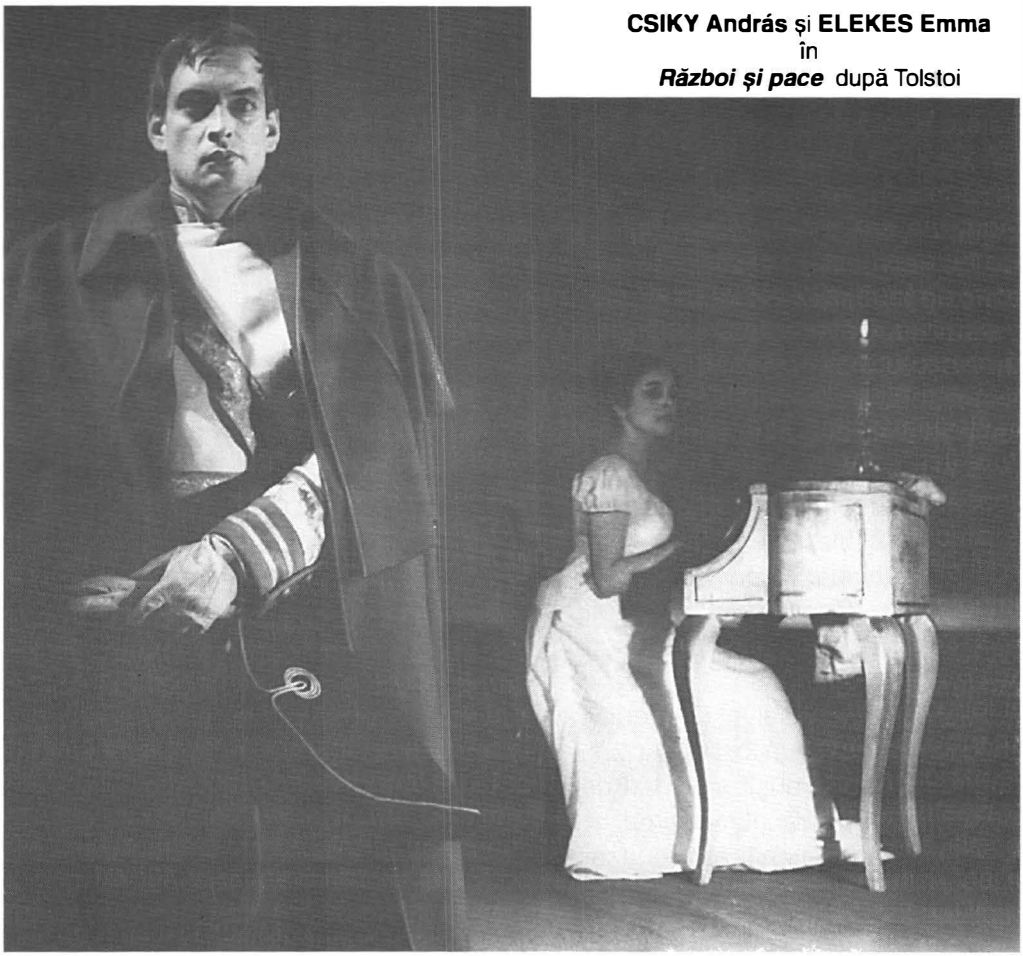
Silviu STĂNCULESCU și **Constantin BĂLTĂREȚU**
în
Procesul de Suhovo-Kobâlin

HARAG György

„Nu vei putea să pui în lucrul tău decât atât cât ești"

Ludmila PATLANJOGLU: *Ce ați simțit în iarna când ați fost dus în lagărul de la Ebensee?*

György HARAG: Cred că firea mea este mai ciudată sau eram, poate, prea tânăr, ca să realizez cu adevărat ce trăiam, încât nu am rămas cu traume atât de mari, cum s-a întâmplat cu alți supraviețuitori mutilați fizic sau psihic pentru toată viața. Erau suferințe de neimaginat pentru o minte omenească, munceam luni întregi la minus 20 de grade, fiind îmbrăcați într-o simplă cămașă. Lucram cu mâna goală, făceam săpături în munte pentru o fabrică de rachete. La cel mai mic semn de slăbiciune sau de nesupunere erai executat. Din grupul celor 1500 de prizonieri care am sosit în lagăr, am fost singurul care a supraviețuit. M-am îmbolnăvit și m-a salvat un medic ceh care m-a ținut ascuns la infirmerie până în primăvară, când am fost eliberat. L-am căutat mult timp după război pe salvatorul meu, dar n-am reușit să-i dau de urmă. Când am ajuns acasă, aveam 40 de kilograme și am zăcut mult timp cu diagnosticul unei boli incurabile. Spre surpriza tuturor mi-am revenit, am renăscut. Cu prilejul unei excursii am revăzut orașul Ebensee. Ruinele lagărului s-au păstrat, dar s-au construit alături locuințe. Am avut un sentiment ciudat: vile, atât de aproape de locul unde au fost chinuiți și au murit atâția oameni! Mi-au rămas imagini care m-au urmărit mult timp, peste ani. Îmi amintesc cum am coborât din tren cu convoiul de prizonieri într-un orășel idilic, situat în mijlocul unei naturi minunate. Părea un paradis turistic. Casele erau mici, în vechiul stil nemțesc. În centru se găsea o cofetărie. Plutea în aer un miros de vanilie care te amețea. Oamenii mergeau pe stradă absorbiți de treburi. Păreau că nu ne observă. De fapt, se prefăceau că nu văd nimic. După ce am ieșit din oraș, am traversat o pădure de brazi. În zare, pe o movilă înaltă, se zărea o cetate impunătoare. La un moment dat se vedea cum copacii au fost retezați. Se deschidea spre cetate un drum despre care am aflat mai târziu că fiecare piatră a fost plătită cu viața unui partizan iugoslav. O mitralieră și soldați cu arma în poziție de tragere străjuiau citadela morții. Pe poartă era pictat un cap de mort. În curte ne așteptau 60 de ofițeri germani. Perfect aliniați, într-o atitudine rigidă, ne-au aruncat priviri ucigătoare timp de 10 minute. O imagine teatrală tragicomică pe care ne-a oferit-o această experiență sinistră și absurdă. În lagăr erau prizonieri de diferite naționalități. Am fost impresionat de comportamentul lor în situații-limită. Acolo am înțeles ce înseamnă solidaritatea umană.



CSIKY András şi **ELEKES Emma**
în
Război şi pace după Tolstoi

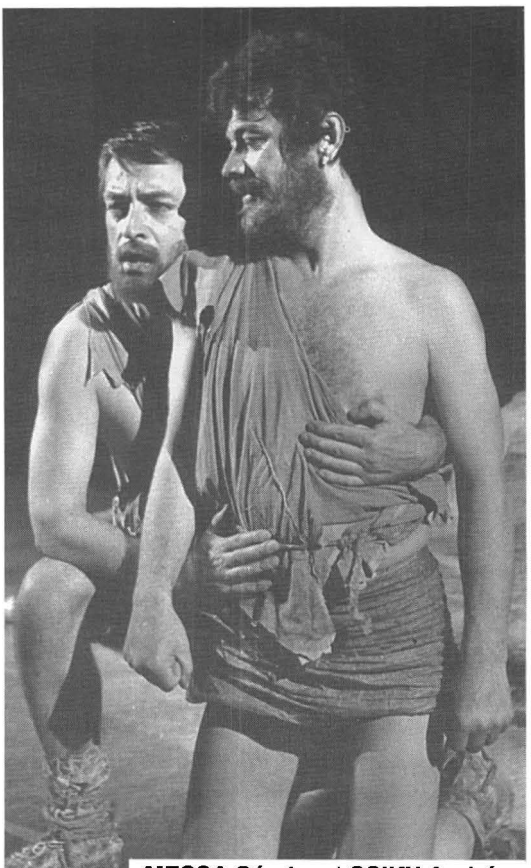
L.P.: *După ce v-aţi întors din lagăr şi v-aţi restabilit „ca prin minune" – după expresia celor din jurul dumneavoastră – din greaua convalescenţă, când aţi dat curs pasiunii dumneavoastră din copilărie pentru teatru?*

G.H.: Era în 1946, la Cluj se inaugurase un institut de teatru. Nefiind secţie de regie m-am înscris la actorie. Examenul era foarte simplu. Am spus o baladă de Villon şi am fost admis împreună cu 51 de studenţi. Profesori erau maeştri ca Lili Poor, Szabo Lajos, Delly Ferenc, Tompa Miklos, Szabo Ernö, Kovács György.

L.P.: *Ce datoraţi acestei pleiade de străluciţi dascăli care v-au îndrumat paşii în teatru?*

G.H.: Profesorii mei erau nişte postromantici. Exemplul lor ne-a insuflat o mare dăruire faţă de teatru. Erau nişte reguli ce se păstrau cu sfinţenie şi pe care ei ni le-au transmis şi nouă. Scena era considerată un loc sacru, un templu unde nu ai voie să fluieri, să intri cu pantofii murdari sau cu pălăria. Eu şi acum când sunt pe scenă îmi scot pălăria. Se lucra cu mare exigenţă, la un înalt nivel profesional. Se practica o şcoală de tip realist, având la bază sistemul stanislavskian. De la meşterul Tompa am învăţat eu şi generaţia mea cum se transpune regizoral un

text dramatic. De la el am aflat principiile fundamentale în construirea unei situații scenice plecând de la realitatea socială, politică, umană a relațiilor dintre personaje și de la adevărul vieții. Pe vremea aceea era la Cluj un spectacol celebru cu *Romeo și Julieta*, realizat de Tompa Miklos, cu noi, studenții. Era un stil de teatru revoluționar, față de tipul de teatru ce folosea gesturile largi, de trăire patetică, rostirea calofilă, afectarea vocilor. Se impuneau principiile stanislavskiene, se afirma școala realismului psihologic. Turneele Teatrului din Târgu Mureș în acei ani la București erau evenimente culturale deosebite. Veneau să ne vadă producțiile personalități ale vremii, ca Mimi Botta, Aura Buzescu, Sică Alexandrescu, Moni Ghelerter, Alexandru Finți. Eram înconjurați de atenția celor mai mari artiști români. [...]



MESSA Sándor și **CSIKY András**
în
Cain și Abel de Sütö András

L.P.: *Când ați luat hotărârea să renunțați la actorie și să începeți să practicați regia?*

G.H.: Niciodată nu mi-am dorit cu adevărat să fiu actor. Îmi plăceau repetițiile și primele spectacole. După aceea, în timpul reprezentației, începeam să urmăresc jocul celorlalți. La terminarea Institutului am rămas asistent. Era în 1953, când un grup de actori, proaspeți absolvenți, m-au oprit pe stradă și m-au întrebat: „Nu vrei să vii cu noi să facem un teatru la Baia-Mare?". Am plecat cu ei și am înființat un teatru unde ne-am propus să aplicăm ceea ce învățaserăm de la profesorii noștri. Peste trei ani ne-am mutat la Satu-Mare, unde am pus bazele unei alte instituții teatrale. Aici am avut și primele mele satisfacții ca regizor, spectacole ca *Jurnalul Annei Frank*, *Ruy Blas*, *Steaua fără nume*.

L.P.: *În plin succes profesional, ați făcut un gest care i-a deconcertat pe colaboratorii dumneavoastră: ați renunțat la postul de director, și ați început un lung pelerinaj prin teatrele din țară. Ce se întâmplase, de fapt? Ce anume a declanșat această criză interioară?*

G.H.: Cei șapte ani petrecuți la Satu-Mare mi-au dat o stare de spirit plăcută, de confort și mulțumiri sufletească. Reușisem să încheg o trupă adevărată, asemănătoare acelor colective teatrale care trăiau într-un regim de comunitate, cum a fost mai târziu „Livingul" sau experiența lui Grotovski. Locuiam în același

bloc, uşile apartamentelor noastre nu erau niciodată închise. Toată ziua eram împreună. Nu aveam altă preocupare decât teatrul. Se discutau spectacolele, repertoriul, programele – chiar conflictele familiale. Nu aveam secrete nici în profesie, nici în viaţa particulară. Jucam mult şi eram iubiţi de public. În 1960, făceam parte din prima generaţie tânără de după război. La Bucureşti începea în teatru o mişcare nouă, care s-a numit „reteatralizarea teatrului". Se dezvolta un moment cu realizări scenice superbe, mari montări ca *D'ale carnavalului*, *Troilus şi Cresida*, *Jocul ielelor*, *Richard al II-lea*, *Nepotul lui Rameau*, *Regele Lear*, *Arden din Faversham*, *Omul cel bun din Seciuan*. Aveam 35 de ani. Deslusisem tainele meseriei de regizor. Ştiam bine profesia de director de teatru, organizarea, pedagogia. Simţeam însă nevoia acelui salt calitativ fără de care un artist autentic nu poate exista. Îmi amintesc că Lucian Pintilie mi-a spus într-o zi: „Tu faci cele mai bune spectacole realiste... dar mai ştii şi altceva?". Mă pândea o stabilizare periculoasă, salariul era bun, în oraş devenisem o autoritate. Atunci m-am gândit – ce este mai bine: să devii o statuie? sau să încerci să te autodepăşeşti? Exista riscul să pierd poziţiile câştigate, să încerc nişte drumuri care să fie greşite. Într-o noapte m-am hotărât să mă arunc în apa adâncă. A început o perioadă grea, de mediocritate, de frământări. Luam premii la festivaluri, dar, analizându-mi spectacolele, constatam că sunt cel mult corecte, că băteam pasul pe loc. Nu reuşeam să ies din şabloane, din convenţionalism şi inerţie. Umblam prin teatre, montam mult şi amestecat. Am fost la Ploieşti, la Cluj, la Târgu Mureş. *Macbeth* începea bine, dar după un sfert de oră nu mai spunea nimic interesant, *Vedere de pe pod*, la fel... Vedeam că mă găsesc la periferia teatrului. Mă pândea un provincialism care nu depinde de localitatea unde îţi faci profesie, ci de mentalitate.

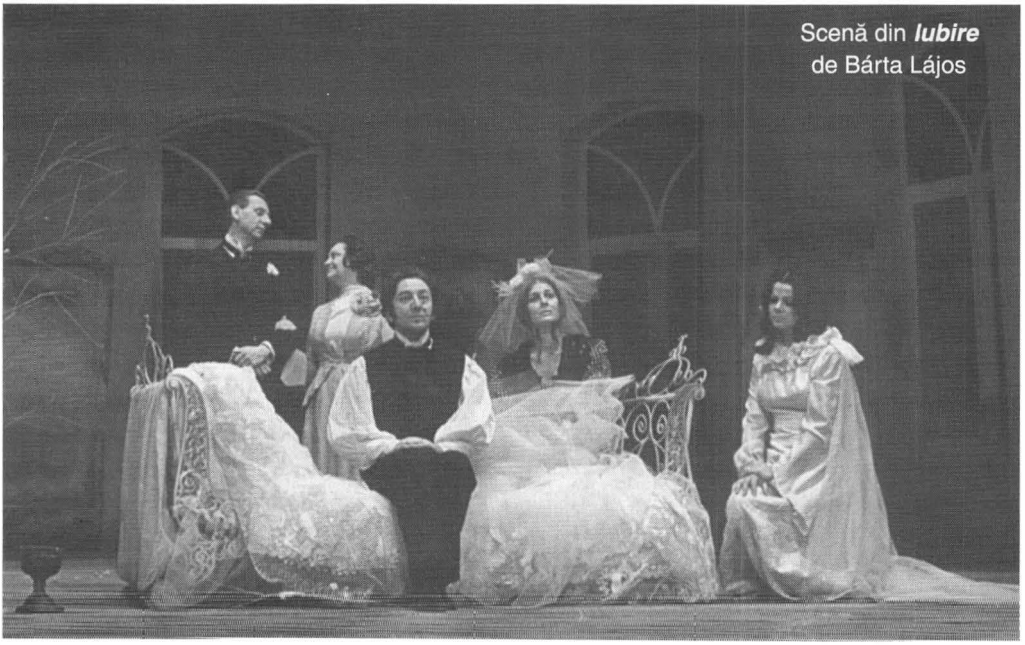
L.P.: *Fiecare om trece prin asemenea clipe dramatice. În majoritatea cazurilor, este momentul decisiv, când artistul se poate plafona. Ca să ieşi din impas, cred că nu e destul să iei această hotărâre. Nu poţi să spui „de mâine voi lucra altfel".*

G.H.: Nu vei putea să pui în lucrul tău decât atât cât eşti. Nu ajungi la căile noi în artă cu ajutor din afară, ci prin tine însuţi. Printr-un mare efort de voinţă, de gândire. La început, înfrângerile se datorau faptului că am vrut să părăsesc schemele vechi, apelând la efecte exterioare, nu la o lectură nouă, a pieselor. Cred că îmi lipseau experienţa de viaţă, trăirea, suferinţa. Sofocle spune, într-un vers superb: „Trăiesc din nou şi simt fiindcă sufăr...". Suferinţa îţi dă sentimentul că exişti şi artistul trebuie să fie, să existe ca om. Am trecut printr-o lungă perioadă de frământări, de umiliri, de ratări... de gestaţie. A durat zece ani. Şi într-o zi m-am regăsit pe mine, cel adevărat. Spectacolul în care ştiu că începusem să fiu altul a fost *Omul care a văzut moartea* de Eftimiu, la Teatrul din Târgu Mureş. Era în 1970. Pe urmă am pus în scenă *Înainte de potop*. După treisprezece repetiţii constatam că fac regie ca în trecut, cu pretenţii de înnoire exterioară. Am oprit lucrul într-o zi de vineri şi am revenit luni cu o viziune nouă. Am avut un week-end foarte zbuciumat. Nu-mi venea nimic în minte. Duminică seara am recitit textul şi am înţeles că problematica piesei avea legătură cu viaţa mea. Amintiri, imagini din copilărie şi din tinereţe m-au ajutat să găsesc tonul adevărat

al spectacolului. La premieră am realizat saltul calitativ pe care îl căutam. Simțeam că ceea ce făceam era TEATRU. A urmat *Puterea și Adevărul*, care a inaugurat Teatrul Național târgumureșean. La un moment dat, nu știam cum să rezolv o scenă. M-am gândit atunci la imaginea unui culoar de tribunal, neluminat. Am stins luminile teatrului și am lăsat lumina de serviciu. Atmosfera a devenit apăsătoare. Lucrurile mărunte dau uneori semnificații mari – deși nu este o regulă. Din aceste experiențe scenice am înțeles că regia e proiecția comună a viziunii noastre asupra lumii și modul cum înregistrezi tu, ca individualitate, viața. Am mai spus, mi se pare, că regia înseamnă o mare experiență de viață.

L.P.: *În iarna lui 1984 am urmărit îndeaproape ridicarea spectacolului „Procesul" de Suhovo-Kobâlin la Teatrul de Comedie. Vă mărturisesc că pentru mine a fost o mare lecție de teatru. Ceea ce m-a impresionat la dumneavoastră a fost libertatea imaginației în compunerea semnelor teatrale. Ofereați într-un timp scurt, în stilul spectacolului, mai multe variante, pe care, după ce le experimentați, le abandonați, căutând altele. De altfel, sunteți din categoria rară a regizorilor care, cu colective teatrale diferite, încercați lecturi diferite ale aceluiași text.*

G.H.: În montarea unei piese există pericolul vulgarizării ideilor, al tratării ilustrativiste pe o singură coardă. Imaginile create au nevoie de complexitatea vieții. Ciulei a spus cândva: „E nevoie de un ochi «rău» la repetiții, care să-ți spună crud și deschis ce gândește, chiar dacă nu-ți plac unele lucruri". Când nu am acest „ochi", încerc să mă dedublez, să fiu eu criticul. Asta e și cauza că nu rămân niciodată asupra primei soluții a unei scene. Apoi, mă inspiră ființa actorului. Ideea de bază a spectacolului o găsesc singur. Noaptea, mai ales, îmi vin cele mai bune idei; apoi le dezvolt împreună cu interpreții. Sunt fel de fel de oameni. Nu cred că un regizor cunoaște de acasă toate posibilitățile actorilor. Am observat



Scenă din ***Iubire*** de Bárta Lájos

în experiența mea că un actor cu personalitate poate înnobila concepția unui spectacol, e capabil să-i dea niște dimensiuni pe care nici nu le bănuiești. De exemplu Șerban Ionescu în *Tarelkin* a făcut un rol cu semnificații mult mai largi decât mi-am închipuit eu la început. O experiență extraordinară a fost colaborarea cu Töröcsik Mari în *Furtuna* lui Ostrovski, la Győr în Ungaria. Această artistă, încununată cu atâtea mari premii internaționale, este o parteneră superbă în căutarea unor soluții noi. Merge alături de regizor către propunerile extreme, fiind total în opoziție cu tipul de actor dogmatic în repetiții. Regizorul are un rol extrem de important în evoluția actorului. El trebuie, printr-o maieutică specială, să-i anuleze sistemul de autoapărare, să-l elibereze de autocontrol, să-i descătușeze personalitatea. [...]

L.P.: *Spectacolul cu „Procesul" de Suhovo-Kobâlin are o semnificație deosebită în cariera dumneavoastră. El vă marchează debutul pe o scenă bucureșteană. De ce așa de târziu?*

G.H.: La începutul carierei, teatrele din București nu mi-au propus colaborări cu texte în care să cred, capabile să-mi dea certitudinea că voi realiza montări importante. La Comedie m-a solicitat un colectiv care m-a înconjurat cu dragoste și deplină încredere, oferindu-mi toată libertatea de creație, atât ca opțiune repertorială, cât și ca viziune de spectacol. Doresc să pun în scenă cu această trupă *O scrisoare pierdută*. E o piesă care-și află foarte bine locul pe afișul Teatrului de Comedie. Voi încerca s-o tratez într-o optică novatoare, pe linia reprezentațiilor cu *O noapte furtunoasă* și *D'ale carnavalului*. Am găsit câteva elemente pentru spectacol sugerate de text. Acțiunea se va petrece marcat într-un orășel de provincie. *Tipătescu* este un june-prim, frumos ca un frizer, cu dinții albi și părul dat cu briantină, de care sunt amorezate toate damele din urbe. *Coana Joița* va fi mai matură și foarte îndrăgostită de erou, fapt de care acesta profită pentru a face carieră politică. Pe *Agamiță* îl văd ca o figură de bufon, un diplomat ramolit de la 1880, îmbrăcat în negru, elegant, cu monoclu și păr ondulat. La adunarea electorală nu va exista public. El se găsește afară, dar personajele acționează de parcă ar fi prezent în sală.

L.P.: *În aprecierile critice ale spectacolelor dumneavoastră, se vorbește deseori despre capacitatea de a aduna direcțiile opuse ale unei epoci teatrale eclectice într-o sinteză superioară, cea a „realismului grotesc".*

G.H.: N-am urmărit niciodată să descifrez sensurile unui text în acest sens. Nu știu dacă la mine grotescul este hotărâtor. Nu cred că este forma mea de expresie. Poate acum câțiva ani era o mare laudă să recunoști montarea după directorul de scenă. Reprezentațiile mele au fiecare viața și propriul ei stil teatral. Astăzi un regizor merge pe drumuri mult mai deschise, *Livada cu vișini* a lui Brook nu seamănă cu *Carmen* montată de Brook.

L.P.: *Sunteți foarte atașat de mai tinerii dumneavoastră colegi de breaslă. În perioada când ați fost director adjunct al Teatrului din Târgu Mureș, i-ați invitat să monteze pe regizorii atunci aflați la începutul carierei, azi nume reprezentative: Alexa Visarion, Dan Micu, Mircea Marin, Nicolae Scarlat. Cum apreciați regia tânără?*

G.H.: M-am întâlnit cu foarte mulți regizori străini, le-am văzut spectacolele. Prin comparație, remarc dinamismul intelectual al tinerilor noștri regizori. Au o

Scenă din ***Familia Tót*** de Örkény István

maturitate filosofică în gândire. Am observat asta la Visarion şi la Micu, când lucrau la Târgu Mureş şi aveau atunci douăzeci şi ceva de ani. Am stat de vorbă cu Tocilescu. Îi admir risipa de fantezie şi ideile îndrăznețe. La Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca am încercat şi am reuşit, împreună cu colectivul, să imprimăm o atitudine deschisă pentru NOU în teatru, trupa venind astfel în întâmpinarea stilului personal şi foarte original al lui Aureliu Manea, care a realizat aici câteva montări remarcabile. La generația mai tânără, aceea a lui Dabija, Hadji-Culea, Măniuțiu, Galgoțiu, Tompa Gábor, Dembinski, Frunză, Alexandru Darie, Szabo Agnes, apreciez libertatea interioară, puterea de invenție teatrală. Am sentimentul că fac front comun cu ei împotriva şabloanelor şi a convenționalismelor. [...]

Deşi uşor apăsat de ani, mă simt în formă. Sunt însă pândit de neliniște. Trebuie să risc, să caut mereu. Am creat în mine această permanentă nevoie de NOU. E groaznic când ştii că o scenă nu-ți iese aşa cum vrei. Cele mai teribile sentimente din lume sunt, primul, când trebuie să te duci la repetiție, al doilea, când nu trebuie să te duci. Nu o dată am avut în viață momente de plafonare, când simțeam că mi-am epuizat resursele. Un fapt e definit hotărât: cât voi lucra ca regizor, voi căuta drumuri nebătătorite, chiar dacă risc să pierd din lauri.

Convorbire realizată, în 1985, de **Ludmila PATLANJOGLU**

CAPODOPERA

LIVADA CU VIȘINI de A.P. Cehov la Teatrul Național din Târgu Mureș

Din convorbirile regizorului György Harag cu actorii (consemnate în timpul repetițiilor de Valentin Marica, secretar literar al Teatrului Național din Târgu Mureș)

E greu să vorbesc despre această piesă și despre poziția autorului față de ea. În primul rând pentru că n-am fost niciodată „o forță" în disertațiile teoretice. Eu simt instinctiv ideile, gândurile autorului, deci voi fi subiectiv în ceea ce voi spune. Acum treizeci și ceva de ani, când am citit pentru prima oară piesele lui Cehov, nu m-am simțit atras de această literatură dramatică. Nu le-am găsit acea universalitate, acea frumusețe despre care citeam sau auzeam. Poate eram prea tânăr, poate așa era atmosfera atunci. Erau la modă piesele cu acțiune directă și concretă. Prin 1950 am avut ocazia să văd spectacole cu piesele lui Cehov la Moscova, în regia marelui Stanislavski. Ele mi-au întărit prima impresie, le-am simțit plictisitoare și neinteresante. Personajele mi s-au părut rupte de viață, niște marionete pe scenă, inundate de un lirism cu iz de melodramă, în spectacole în care, spre exemplu, cele trei surori aveau împreună, pe scenă, 180 de ani. Erau spectacole muzeale. Cam în aceeași perioadă, am văzut la București o montare frumoasă regizată de Moni Ghelerter. Distribuția era remarcabilă, cu actori de mare forță dramatică. Dar o anume stare de nostalgie, de autocompătimire a personajelor, pauzele lungi și inutile continuau să-mi dea un sentiment de insatisfacție estetică.

Abia mai târziu, prin 1967, când am văzut montarea lui Lucian Pintilie cu *Livada cu vișini* de la Teatrul „Bulandra", am înțeles că aceste piese au și un alt aspect, că pot fi citite și tratate scenic și altfel, că există în scriitura lor și un subtext tragicomic care te emoționează. Am realizat că dramaturgia cehoviană cuprinde și altceva decât suferința unor personaje cu suflet frumos.

Întâmplător mi-a căzut în mână în acea perioadă și cartea cu scrisorile lui Cehov, adresate Teatrului de Artă din Moscova, prietenilor, soției etc.

Dramaturgul scria că pur și simplu nu înțelege ce a făcut Stanislavski cu piesele sale; își arăta dezaprobarea că i-a transformat vodevilurile în drame sentimentale. „Nu vreau așa!" nota el. Cum montările au avut totuși succes la public, regizorul fiind un mare artist și un spirit novator în epocă, Cehov a abdicat, de formă, în cele din urmă. Corespondența sa îi păstrează însă dezaprobarea și uimirea față de modul cum i-au înțeles contemporanii opera. Reprezentațiile lui Stanislavski – lucru foarte interesant – au influențat timp de 50 de ani teatrele lumii. Am văzut *Trei surori* la New York, *Livada cu vișini* la Londra – ele erau făcute parcă pe

tiparele acestui stanislavskianism nostalgic, sentimental. Eu începusem să-l văd şi cu alţi ochi pe Cehov. Astfel am pus în scenă întâi, în Iugoslavia, *Unchiul Vanea*, *Trei surori*, *Pescăruşul*. Spectacolele au stârnit interes, fiind gustate de public şi de oameni de teatru din Europa. Acasă însă simţeam că un spectacol Cehov cere mult, că printr-o montare a unei piese de Cehov trebuie să arăt ceva nou. Cu acest gând m-am oprit la *Livada cu vişini.* Atunci am descoperit (m-a ajutat în acest sens şi o remarcă din corespondenţa lui Cehov) că personajele din *Livada cu vişini* nu sunt bune de nimic, n-au nici un gând, nici o idee, nu vor nimic. Sunt oameni inutili – cum scria Cehov. Acest lucru m-a şocat. Ei plâng, râd, se joacă cu viaţa, fac comedie din existenţa lor. Numai *Lopahin*, ţăranul care a devenit bogat, şi parvenitul lacheu *Iaşa* sunt tari, moderni, agresivi, fără scrupule.
Ceilalţi plutesc în lume fără nici un scop, fără nici un sens, şi, culmea, spun tot timpul locuri comune. Sentimentele sunt trecătoare, existenţa – închisă, opacă la lumea realului.
M-am gândit mult dacă această ipostază a personajelor este doar comică sau grotescă. M-am întrebat cum se poate, din această formă de viaţă, să scot vodevilul dorit de Cehov? Se poate acest lucru? Aş răspunde prin „Da" şi „Nu". Afirmaţia e susţinută de momentele de comedie ale piesei, negaţia, de propria mea formaţie, cenzură intelectuală sau tradiţie. Mă captiva de multe ori poezia care există în text şi nu puteam rezista la sublinierea acestor momente. E o permanentă dedublare a situaţiilor, o trecere de la un tragism aproape elin, care se epuizează în trei minute, la farsă. Aici găsesc explicaţia de ce aceste personaje ale piesei nu au nici un sentiment constant, de ce trec cu uşurinţă de la râs la plâns, de la petrecere la tristeţe. *Liubovei Andreevna* i se năzare de câteva ori că trebuie să plece, dar renunţă la fel de repede, lăsând totul la voia întâmplării. Eroii duc o viaţă uşuratică, sunt superficiali, deşi totul apare încadrat într-o ambianţă foarte frumoasă. *Livada cu vişini* are o anume poezie. Eroii sunt oameni eleganţi, unii au acces la cultură, dar şi acest lucru e superficial. *Gaev* trăieşte fără să facă nimic, jucând biliard. Studentul *Trofimov* vorbeşte despre viitor, despre sensul umanităţii şi despre filosofie, spune că trebuie să muncim şi să mergem înainte, dar el nu munceşte şi nu întreprinde nimic. Singurele personaje care urmăresc un scop sunt cinicul *Iaşa* şi *Lopahin*, care nu au nici o legătură cu poezia livezii cu vişini. Reprezentaţia e un punct de vedere cu un unghi nou faţă de montările anterioare. Nu sunt sigur că e un spectacol desăvârşit şi nu pot spune că e în exclusivitate cehovian. Poate un alt regizor va citi piesa mai bine, într-un mod mai inspirat. Simt însă că am reuşit ceva deosebit, parcă nu-mi pot explica precis ce anume... cred că această plutire a eroilor, învăluiţi într-o muzică ciudată, rupţi de realitate nu în sens pozitiv, ci tragic şi grotesc, în timp ce *Iaşa* şi *Lopahin* trăiesc pe pământ şi fac ce vor din ei...
Am văzut aşa-zise montări contemporane Cehov, unde totul era întors pe dos – personajele apăreau cu puştimitraliere, îmbrăcaţi în fascişti sau beţi. Unor asemenea propuneri scenice nu le-am descoperit sensul, nu erau conduse de nici o idee majoră raportată la text şi la lumea de azi. Teatrul modern, contemporan, este o noţiune foarte largă.
Reprezentaţia de la Târgu Mureş am dorit-o un mod de citire contemporană

a unui text clasic, păstrându-i toate datele, dar tratându-le scenic prin prisma epocii noastre.
Sunt convins că lucrat după vechile tipare spectacolul ar cădea. Nimeni nu ar înțelege despre ce e vorba. Am încercat să aduc mai aproape de public această viață ciudată din dramaturgia lui Cehov.
Spectatorii sunt obișnuiți cu piesele care au intrigă și conflicte clare. În *Livada cu vișini*, totul e ca-n vis, dar am urmărit ca, prin imagini, prin unele interpretări de text, reprezentația să devină captivantă și pentru publicul larg.
Am lucrat intens alături de un colectiv receptiv, inimos și dotat, și cu mare dăruire în a-l înțelege și interpreta pe Cehov.

În loc de Filmul spectacolului

Prima impresie a spectacolului e predominant vizuală. Iar primul gest stârnește în forță magia teatrului întreagă. Când lumina din sală pălește, în fața solemnei cortine purpurii încărcată de fir și paiete a Teatrului din Târgu Mureș crește un culoar de lumină. În acest culoar pășește apăsat și precaut *Lopahin*–Fiscuteanu, prețăluind din priviri opulența faldurilor de pluș. Se oprește în mijloc și ridică o mână care ar vrea să mângâie, parcă, certitudinea valorii materiale. Dar, chiar în acea clipă, cortina pornește să se desfacă. Încet, cu voluptatea studiată a obiectului ce pare a fi devenit conștient de semnificația cu care s-a încărcat, alunecând cu grație printre degetele pe care le bănuim aspre.
Dinapoia cortinei ni se arată o perdea de muselină vrâstată de fine broderii. În contra-lumină, un grup încremenit în așteptare. Umbra cernută a unui pat de alamă și proiecția cenușie a unui dulap. *Lopahin* rostogolește prima replică și...

Din jurnalul repetițiilor
Repetiția a VII-a – 10 ianuarie 1985

György Harag: Așa! Vreau să nu se rupă legătura de stil între actele unu și doi. La actul II, la început, să vedem – vă spun câteva idei, absolut haotic și fără nici o hotărâre de a le aplica în spectacol. Ce am văzut eu azi-dimineață, când eram între somn și trezie: pe scena goală apare Charlotta.
Cristian Ioan: Goală!
Mihai Gingulescu: Cu o șarlotă!
György Harag: Am crezut că aici sunt poante mai... Cu flinta de vânătoare, începe să împuște în stânga și în dreapta. Am mai văzut un copac singuratic care e și naturalist, dar are și ceva straniu. Oricum, aș vrea să încep în felul următor actul doi, chiar dacă nu e exact pe text: în șaretă stau *Ranevskaia* și *Gaev*, toți ceilalți stau în jurul șaretei, împing, trag, cântă, îmbrăcați ciudat, ca la o serbare câmpenească. Chiar și *Lopahin* vine, dar nu participă. Se dansează în jurul șaretei, este o atmosferă de „CARNAVALUL COSTUMELOR"...
Vasile Vasiliu: Și orchestra cântă tango...
György Harag: Nu știu ce-i cu voi astăzi! Au fost cinci glume... Această intrare ar exprima foarte mult. Petreci și dansezi, uitând de necazuri. Delir. După această scenă debordantă, ar urma o tăcere lungă. După grotesc – aducerea-aminte a realității. Parcă a ieșit toată energia din ei. Încep să se miște fiecare cu o stare de neputință. Se plimbă, se duc, se vede că nu mai au ce face... Momentul ăsta trebuie să aibă o ciudățenie logică. Nu știu să rezolv plastic... Cum să fie...

Horia HORȘIA

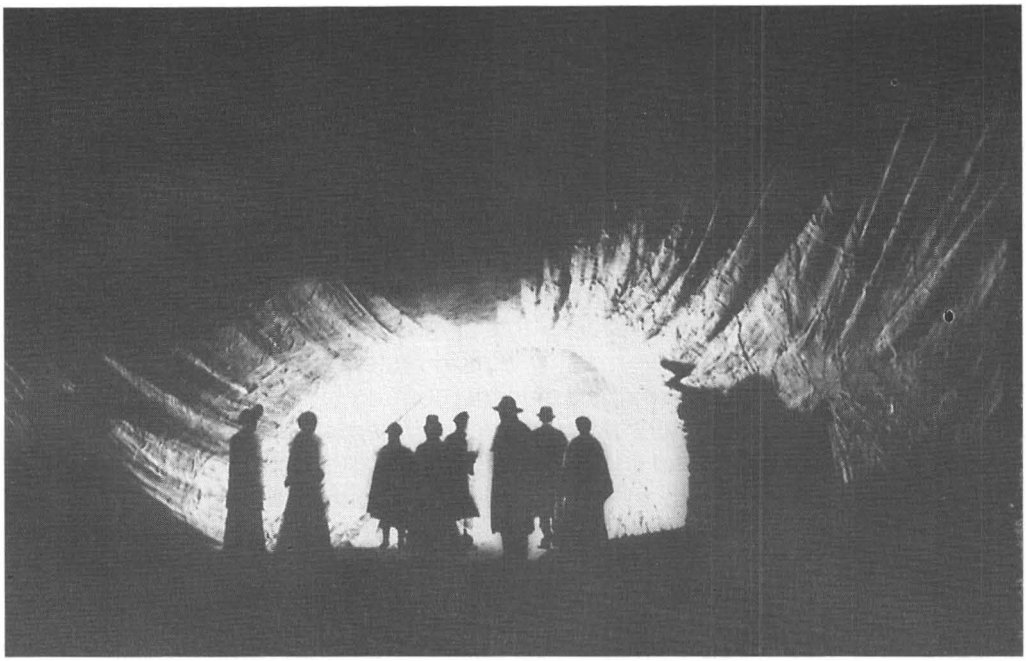
Cronica spectacolului LIVADA... sau mesajul lui Harag

[...] **O atitudine, o concepție, o filosofie**. Când Lucian Pintilie împreună cu Paul Bortnovski tentau frapându-ne, în deceniul șapte, ruptura cu tradiția montărilor cehoviene la noi, faptul echivala cu o *revoluție-revelație*. Păreau oare, inițiativa și rezultatele ei prea bruște?, sau nu eram pregătiți pentru înnoiri fundamentale?, sau fascina încă modelul cehovian exemplar al lui Moni Ghelerter și Alexandru Brătășanu, din deceniul șase (memorabilul spectacol cu *Trei surori*)? Oricum, Pintilie inaugura un drum al dezbaterilor, al recitirii, al re-creării operei cehoviene. În ce scop?

Deși teatrul lui Cehov a incitat și incită numeroși regizori contemporani de pretutindeni, pe Harag îl tentează abia în anii maturității, când înscenează câteva spectacole în Iugoslavia și Ungaria, pentru ca în actuala stagiune să înscrie din proprie inițiativă în repertoriul Naționalului târgumureșean *Livada cu vișini*. Acum își amintește de versiunea lui Pintilie care-i demonstra odinioară că Cehov poate fi interpretat și *altfel*. Cunoscuse și versiunile Teatrului de Artă din Moscova care, după propria-i mărturisire (v. interviul din caietul program) nu-l captivase, cum de altfel nici Cehov însuși nu fusese pe deplin satisfăcut de interpretările lui Stanislavski, chiar dacă marele regizor îi făcuse piesele de teatru celebre impunând un model multor scene de prestigiu din lume. Acest *altfel* al unor modalități noi de interpretare (Maiakovski însuși semnase odinioară un articol intitulat *Cei doi Cehov*) se arată a fi determinant, pentru concepția lui Harag, de necesitatea, aspirația, dorința „să citim contemporan un text clasic", cu același scop urmărit cu fervoare de către Liviu Ciulei: „Să confruntăm publicul cu marile probleme ale omenirii și, mai mult decât atât, să facem ca fiecare om din public să se confrunte cu el însuși". Harag respectă momentul istoric, pragul problemetic al sfârșitului – începutului de secol într-un imperiu zdruncinat de contradicții interne. „Fiecare dintre oamenii lui Cehov apare cu caracteristicile clasei sau categoriei lui sociale, și opera în întregime este unul dintre documentele cele mai edificatoare asupra crizei societății rusești în epoca premergătoare revoluției din 1905" (Tudor Vianu). În viziunea lui Harag, mentalitatea, comportamentul, stilul de viață, vestimentația, ideile, sentimentele, chiar și prejudecățile se înlănțuie ca într-o oglindă a epocii. Regizorul nu este totuși interesat de o *restitutio* muzeistică. Astfel, din *particularul* unui moment istoric se efectuează transgresarea în planul *generalului* uman („...aceste personaje cehoviene care sunt acolo, pe scenă, care suntem aici, în sală, în culise, în viață" – notează

poeta Daniela Crăsnaru asistând la o repetiție (v. „Prețul *Livezii cu vișini*", în „România literară"), prin învestirea cu funcții simbolice noi a personajelor, obiectelor, acțiunii.

Locul teatral. Dacă scenografia „dă tonul spectacolului" și încă „de la ridicarea cortinei", de la început ne situăm într-un univers cehovian concretizat în *metafora* scenografică a lui Romulus Feneș. Metaforă în accepțiunea curentă a termenului, rezultând adică din transferul noțiunii abstracte, printr-un sistem de comparații prescurtate, în concretul obiectual care asigură premisele unei continue stări poetice fructificate de jocul actorilor și plastica acțiunii. Feneș renunță la indicațiile autorului (camera copiilor – actele I, IV, un câmp – actul II, un salon – actul III) și concepe un decor unic esențial. În ce constă *esența*? Scenograful pare că achiziționează o sumă de repere din text: „...suntem în mai, în livada pudrată de chiciură vișinii sunt în floare, se simte prospețimea dimineții...": „*Varia*: Soarele a răsărit, nu mai e frig. Privește, draga mea, ce frumoși sunt pomii..."; „*Gaev*: Livada întreagă este albă. Ți-aduci aminte, Liuba, aleea aceasta lungă ce merge drept, numai drept, strălucind ca un fulger în nopțile cu lună..."; „*Ranevskaia*:... priveam livada pe fereastră, în fiecare dimineață fericirea se deștepta cu mine o dată și livada era exact aceeași, nu s-a schimbat nimic. E toată albă. E ea!... Nimeni... Mi s-a parut..."; „*Lopahin*: Livada nu e remarcabilă decât prin întinderea ei..." ș.a.m.d. *Livada* va fi *modelul real* al lui Feneș, iar *esența* modelului, exprimată sublimat, concentrat în metaforă, printr-un *simbol spațial* unui *orizont spațial* materializat, va fi *locul teatral*. Tot ceea ce este obiect al conștiinței – spune Lucian Blaga – se situează într-un orizont spațial, iar structura spațiului este dată de textura *peisajului* material sau psihologic. Dintre simbolurile spațiale înscrise în „tabela spengleriană" (pe care le acceptăm ca figuri de stil, ca metafore și nu drept



concepte filosofice), Blaga nu consideră valabilă, decât ca o excepție, legătura posibilă dintre *stepa rusească* și viziunea specifică a *planului infinit*, dar care, spune filosoful poet, ar putea fi deopotrivă viziunea *infinitului tridimensional.* Or, în condițiile cubului italian, Feneș realizează tocmai conjuncția dintre planul infinit și infinitul tridimensional („livada nu e remarcabilă decât prin întinderea ei" – spune unicul personaj perfect lucid al piesei), un *peisaj psihologic*, un imens trunchi de formă aproximativ conică, având bază mare deschisă spre spectatori, iar baza mică proiectată pe fundalul scenei. E metafora stepei nesfârșite?, ori e posibilul interlocutor al acesteia, nesfârșita pădure de mesteceni, ori, pur și simplu, e caliciul uriaș al unei flori inventate a unui vișin inventat, plantă originară, ca acea „Urpflanze" a lui Goethe, care chiar dacă nu există ar putea exista! Un spațiu alb, vibrat de griuri ce se încălzesc/răcesc sub jocul de lumini, un spațiu locuit, populat cu plastica volumelor colorate, articulate în armonii compoziționale desăvârșite, de o mare claritate a tentelor unei palete luminoase, ale entităților mobile, actorii, și ale elementelor fixe, obiectele. Un spațiu topologic în care obiectele fixe vor fi amplasate oricând și oriunde desfășurarea acțiunii va cere (coexistă normal, firesc, în acelasi câmp, un pat, un dulap, o șaretă, asocierea lor neavând nevoie de susținerea unei logici suprarealiste), iar actorii evoluează impecabil pe propriile lor trasee compunând, descompunând și recompunând viața *aștrilor* într-o *constelație* concepută și dirijată de un *demiurg*: regizorul. Plastica acestui proces în devenire continuă se bazează pe un calcul privind interrelațiile dintre forme, volume, culori, dintre costumele de o tăietură ireproșabilă și comodă pe măsura purtătorilor, arta lui Feneș atingând un prag maxim de precizie, de funcționalitate și rafinament: actorii par a descinde din picturile flamande de gen, cu grația desenului și claritatea

culorilor lui Ingres, şi par a se grupa şi regrupa în compoziţii de ansamblu (scenele din livadă cu/sau fără sau lângă şaretă, scenele balului, momentul plecării ş.a.), care amintesc reguli de organizare compoziţională ale frescelor din stanzele lui Rafael. Iar grupul *Charlotta – Varia – Ania*, costumate la bal în arlechini, descinde evident, din pictura pe teme similare a perioadelor albastră şi roz ale lui Picasso.

Locul teatral solicită, provoacă am spune, asocierea elementului sonor: *muzica* (prevăzută, de altfel în text). Originală, partitura lui Tibor Fátyol apare ca un reflex al decorului, al jocului de lumini şi, deopotrivă, al atmosferei generale, al stărilor sufleteşti ale personajelor şi ale cursului acţiunii. Temele muzicale, dezvoltate ciclic în relaţia crescendo-descrescendo, structurează un *personaj* complementar, desigur, dar cu personalitate.

Tehnică cehoviană. În sală luminile se sting, spectacolul începe. Ridicarea cortinei ne dezvăluie orizontul spaţial şi, totodată din orizonturile temporale: *evocarea*. Procedeul e utilizat în mai multe rânduri, cu evidenţă ori cu discreţie, spre a atrage atenţia că ficţiunea literară evocă o epocă revolută sau că histrionii se ingeniază a mima ori a simula în faţa noastră întâmplări de altădată. Pe scenă, în planul întâi, o a doua sau simili-cortină, o draperie transparentă ascunde/dezvăluie privirii noastre personajele grupate ca într-o fotografie învechită, cu preţiozitate, de vreme. De fapt, în imobilitatea lor, personajele *aşteaptă*. Observăm şi receptăm tehnica artistică a regizorului care este însăşi tehnica creaţiei cehoviene: *aşteptare/amânare*, practicată de multe ori, dar, în special, în *Livada cu vişini*. Conflictul care stă la baza operei şi pe temeiul căruia este conceput fiecare personaj rezultă din încercarea de a amâna mereu o întâlnire, o întâmplare, o scadenţă şi imposibilitatea evitării ei sau încercarea de a amâna diferite evenimente şi de natură diferită – de la acela al revederii, în fond total banal în context, dintre *Iaşa* şi mamă-sa care îl aşteapta „de ieri", şi până la licitarea şi distrugerea livezii, istoriceşte şi decodat vorbind, dezmembrarea şi distrugerea unui sistem social integral. Toată lumea aşteaptă scadenţa, deşi doar *Lopahin* ştie precis şi repetă mereu, neconvingător pentru ceilalţi, că la 22 august va avea loc scoaterea la licitaţie a livezii şi propune mereu, fără să accepte ca posibilă, singura soluţie „de compromis", tăierea pomilor şi parcelarea terenului.

Conflictul aşteptare/amânare, un conflict al „orizonturilor temporale" constituie motorul desfăşurării dramaturgice. Iar tehnica dramaturgică aferentă, convenabilă şi eficientă este aceea a *dialogului dispersat* specifică scriitorului, „cu o valoare atât de mare în crearea atmosferei dramelor lui Cehov – spunea Tudor Vianu. În dialogul nelegat, replicile se succed într-o relativă independenţă unele faţă de altele, dar toate pornesc din starea de spirit comună personajelor, aşa cum o determină situarea socială de clasă, ca şi ideile, sentimentele, năzuinţele lor unitare, atmosfera care le învăluie pe toate deopotrivă". Supleţea necesară pentru veridicitatea şi autenticitatea dialogului dispersat, nelegat este asigurată de concizia replicilor, propoziţii clare, exacte, simple, scurte.

Constelaţia/echipa. Tehnica aşteptare/amânare şi dialogul dispersat funcţionează ca principii de construcţie a spectacolului şi de coordonare a

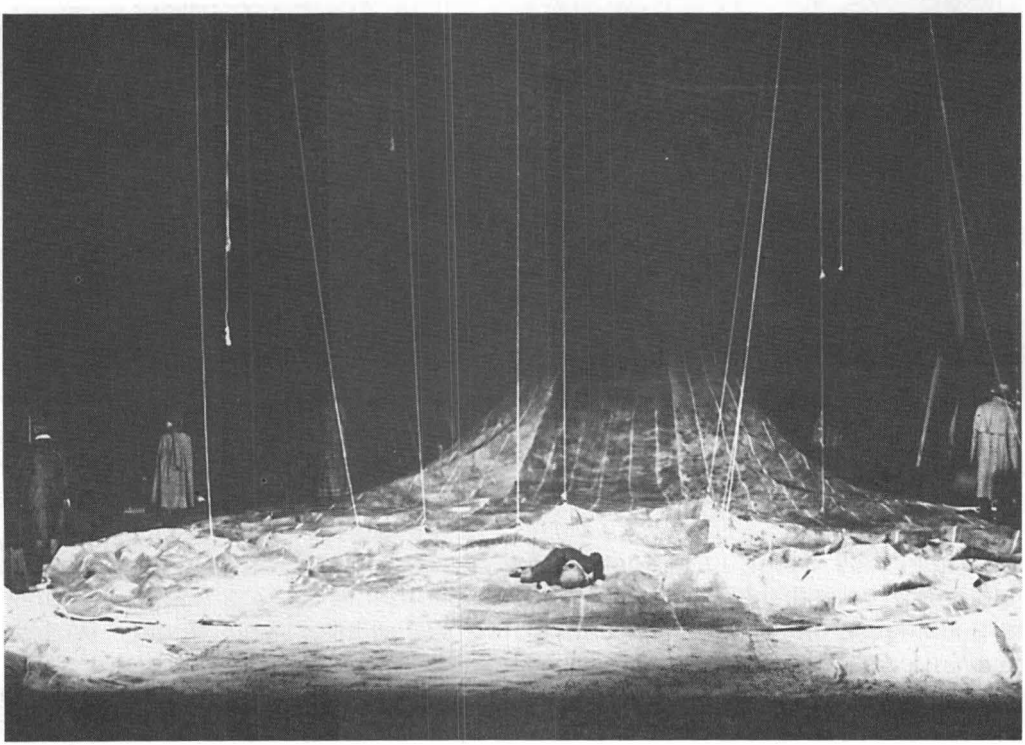
devenirii personajelor. Fiecare personaj este o entitate autonomă, determinată, pe de o parte, de apartenența la o clasă, categorie, pătură socială și având, pe de altă parte, un destin propriu, individual, particular. De aici imposibilitatea (și ineficiența) conceperii unor profiluri umane „tipizate", dar tot de aici și complexitatea alcătuirii psihologice a fiecărui personaj. Problematica a fost (fără îndoială) discutată, dezbătută/soluționată (în timpul repetițiilor), pentru că situația clarificată este perfect observabilă în spectacol. În același timp autonomia personajelor este relativă, pentru că subordonată unui sistem coerent, al unei *constelații* care are propria ei „orbită", structurată din combinarea legică a „orbitelor" individuale și acționând reglat cu precizie. Astfel, din moment ce locul teatral a luat în stăpânire, mecanismul constelației funcționează fără reproș (a se vedea de exemplu, excelentele grupări și regrupări ale scenelor cu „omagierea" dulapului, sau din câmpul deschis, cu șareta, sau scenele balului, sau momentele de pregătire a plecării etc.). Eroii, concepuți ca atare de Cehov, apar în întreaga lor complexitate, cu acea cantitate de ambiguitate care ne solicită, ca în fața atâtor destine umane contradictorii, reacția de condamnare/compasiune. Această reacție ne facilitează să realizăm și transgresarea de pe planul momentului istoric dat, pe acela al generalului uman. (Cu impecabilă intuiție și recepție, observă tot Daniela Crăsnaru: „...Livada cu vișini este mai mult decât un teritoriu real, ipotecabil, ea este mai mult un teritoriu al sufletului, prețul ei nu se măsoară în nici o monedă, vânzarea ei nu rezolvă nimic, nici măcar trista ecuație a salvării prin pierdere". [...]

Există – spune Dinu Kivu în cronica sa din „Contemporanul" – destule creații actoricești în acest spectacol. Toate admirabile, corijăm și adăugăm noi. Nici una, însă, nu ar putae fi pusă în valoare (și ar deranja armonia ansamblului), fără o *Ranevskaia* de excepție, acea *Ranevskaia* întruchipată de Silivia Ghelan, care simbolizează (până la un moment dat) destinul *Livezii* (protagonistul), și care dă tonul simfoniei concepute de Harag, cheamă participarea și strălucirea solistică (dialog dispersat) a celorlalți. Cum i-am fi acceptat, înțeles și aplaudat altfel pe *Gaev* – Mihai Gingulescu (egalul pandant al moșieresei, la fel de irresponsabil și neputincios exemplar al unei clase sociale în declin), pe *Trofimov* – Cornel Popescu (intelectualul student perpetuu fără voință și forță, depășit de condiția umană într-o perioadă istorică dată) pe *Ania*–Luminița Borta, pe *Varia*–Marinela Popescu, pe *Charlota*–Livia Doljan, pe *Duniașa*–Monica Ristea, pe *Pișcik*–Vasile Vasiliu, pe *Epihodov*–Dan Ciobanu, chiar pe „un trecător" – Constantin Săsăreanu (apariție fulgurantă, perfect integrată atmosferei și singurul rol cu text completat de regizor, prin recitarea atât de sugestivă... a versurilor lui Esenin, un rol episodic, important însă prin funcția sa simbolică, exprimând condiția și destinul histrionului).

Grupul acesta, omogen în ciuda diversității personalităților, este opusul lui *Lopahin*–Ion Fiscuteanu (întreprinzător activ, lucid, fără scrupule, care inevitabil va participa la tăierea nodului gordian, dar care, totuși, nu poate face în grup discordanță și este supus aceleiași tehnici de așteptare/amânare – vezi tergiversarea proiectului său matrimonial). El este secondat, oarecum, doar de *Iașa*–Cornel Răileanu („schiță" a unui

eventual *Lopahin*, dar care, oricât de nerăbdător, trebuie să-şi aştepte emanciparea). Datorită actorilor – preţioasă materie umană vie – datorită jocului lor, am putut descifra concepţia regizorului, re-crearea poeziei dramatice, devenirea spectacolului şi evoluţia întregii simfonii până la deznodământ. *Ranevskaia*–Silvia Ghelan conduce, în paralel cu *Lopahin*–Ion Fiscuteanu, simfonia în care „temele vechi" şi „temele noi" se reiau sau se dezvoltă cu sau în jurul aceluiaşi „laitmotiv", culminând paroxistic cu dansul tragic/ nostalgic al moşieresei sau al fiicelor ei, un carusel al trecerii universale (de unde am împrumutat, generalizându-l, conceptul de constelaţie). Conduce până la un moment dat, deoarece către final părăseşte scena spre a se topi în anonimat. Din acelaşi motiv pe care a ştiut să-l impună, să-l joace atât de bine, *Firs*–Aurel Ştefănescu, un vetust „remember" (lacheul-şerb incapabil să perceapă importanţa eliberării, odinioară, a clasei sale şi rămas un reziduu al propriilor lui prejudecăţi), se conturează pe primul plan al interesului, preia magistral ştafeta, schimbă semnificaţia simbolică a *Livezii*, depăşeşte total condiţia momentului istoric real al piesei, devine shakespearian un simbol general al teatrului şi al histrionului şi, în special, un simbol al lui Gheorghe Harag: când Livada e nimicită, când uriaşul orizont spaţial al lui Romulus Feneş se prăbuşeşte anulându-se, *Firs*–Aurel Ştefănescu, uitat de toată lumea în scena pustie în care vieţuiesc scheletele metalice şi pendulează cabluri de sfori, are tăria să se prăbuşească el însuşi sub povara mesajului lui Harag.

Am putea oare evita sau escamota în, sau la, sau după acest final „confruntarea noastră cu noi înşine?"



Alexandru PALEOLOGU

Un Tratat de Melancolie

Ar fi prea cinic să numesc fericită întâmplarea, pentru mine totuşi providenţială, care luând chipul lui Lucian Pintilie nu m-a lăsat în ultimul ceas să ignor iremediabil creaţia altui mare artist al ţării mele, Gheorghe Harag. Zarurile conversaţiei au dat la iveală că nu-i ştiam nici numele. Ar fi trebuit firește să-l ştiu, dar asta era: nu auzisem niciodată de el. Cu privirea lui albastră, infantilă şi autoritară, şi cu darul lui extraordinar de a spune în cuvinte esenţiale şi tari ceea ce este de spus, ca prin farmec, Pintilie mi-a anulat ignoranţa. După două zile plecam de dimineaţă valvârtej împreună la Târgu Mureş, unde seara asistam la premiera ultimului spectacol a lui Harag, *Livada cu vişini*. Ultimul nu în sensul de „cel mai recent", ci ultimul propriu-zis. În timp ce spectacolul său se instaura pe scenă triumfător, artistul agoniza şi nu mult după aceea a murit. Aşa cum Beethoven nu şi-a mai putut auzi simfoniile şi cvartetele, Harag nu şi-a putut vedea creaţia ajunsă la stadiul acesta îmbătător şi riscant al nupţiilor pe care le oficializează prima desfăşurare a spectacolului în semiobscuritatea unei săli populate de feţe blafarde şi indescifrabile.

Mă aşteptam din cele spuse de Pintilie ca spectacolul de la Târgu Mureş să-mi producă un şoc. Dar un şoc e prin definiţie neaşteptat. Cel pe care mi l-a produs spectacolul lui Harag a fost neînchipuit de energic tocmai pentru că nu recurgea la nici un efect de şoc, la nimic senzaţional, ci dimpotrivă, la o formidabilă simplitate, aproape irespirabilă, frolînd continuu limita suportabilului. Simplitatea extremă cere o forţă afară din comun , foarte greu de suportat (de aceea mediocrii sunt de regulă foarte complicaţi). Spectacolul lui Harag mi s-a părut extraordinar prin faptul că, deşi nu contrazice clişeele acreditate (şi corecte) asupra lui Cehov, le trece zdrobitor într-o cu totul altă lumină. Se ştie, Cehov e geniul cenuşiului, al lâncezelii, al non-dramaticului în care subprodusul conflictual se resoarbe anodin în gesturi avortate. Toate spectacolele Cehov pe care le-am văzut au mers impecabil pe acestă linie şi erau frumoase, nuanţate, pline de un sentiment cronic al zădărniciei, regretului şi iremediabilului. Toate, afară de două, *Livada* din 1967 a lui Lucian Pintilie şi acestă *Livadă* a lui Harag. Despre cea dintâi nu am a vorbi aici decât a menţiona că era inoculată de o voluptate cromatică gen Renoir sau mai exact Berthe Morisot. În schimb, a lui Harag e, dacă mi se admite să forjez acest termen, de o *leucocromie* tulburătoare. Totul aici, când nu e chiar alb, tinde către alb sau apare în tonuri palide, ca într-un album de fotografii de acum un secol, firește că astfel nuanţele se şterg. Imaginea scenică apare nu ca actuală, ci ca reamintire. De aceea nici nu e strict încadrată între „grădină" şi „curte", aceste părţi laterale ale scenei fiind aici scenografic estompate, rotunjindu-li-se colţurile prin mijlocirea unor văluri. Dar această reamintire nu e propriu-zis rememorare, existenţele pe care le reprezintă nu sunt de „gradul doi" ori de secundă instanţă; ele sunt de primă instanţă, adică în mod totuşi actual realitatea lor ontologică e de esenţa amintirii. Ele se constituie în evanescenţa percepţiei temporale. Această sugestie e dată de diviziunea spaţială în adâncimea scenei, ca un lung culoar către fund, către dispariţie, metaforă a tranzitoriului clipei, a timpului care se duce.

Spectacolul lui Harag, *Livada cu vişini*, s-ar putea subintitula Tratat de Melancolie, asta însemnând o poetică şi o metafizică.

(1985)

Dan MICU

Profesorul Harag

...Vine o vreme când îți pierzi profesorii. Gheorghe Harag rămăsese ultimul adevărat învățător de regie din generația sa. Dintre toate chipurile vrednice de iubire ale artistului care s-a petrecut din lume îl invoc mai presus pe acesta, deoarece din toate științele și artele, ceea ce cu adevărat nu se pierde sunt învățăturile. Nu operele, care pot apune, pot fi furate ori denaturate, ci tâlcurile vieții și părerile creatorului. Nu învățăturile de școală, ci unele mai înalte și mai subtile. De la *numai unii* pentru *numai unii*. [...]

Regizorul Harag oficia în repetițiile sale ca un magician, care, cu voință și fără, și-a învestit ucenicii. Artistul *a însemnat* timpul teatral românesc, atâta cât a avut de trăit întru teatru.

Destui își închipuie că de la catedre vremelnic ori prea îndelung rezervate reușesc să-i învețe pe alții. Destui alții gândesc că arta regiei nu se învață... Cu catedră și fără, Gheorghe Harag a fost un mare profesor de teatru. Oamenii care au trăit și lucrat o vreme alături de maestru spuneau: am învățat! El însuși n-a avut nicicând pretenția să instruiască pe cineva, avea, ca un mare artist ce era, oroare să impună, avea marea și rara forță de a se îndoi de propria-l știință, el nu striga, șoptea. Cu toate că a lucrat în țară și în Europa cu artiști de seamă, îi era frică să accepte colaborarea cu așa-numite „celebrități" în locuri „renumite" etc. Îi era teamă și rușine de întâlnirea cu suficiența și, cum singur spunea, "cu mârlănia"... El se înconjura, cu toate astea, de mulți, se dăruia pe sine, îi învăța, pentru a nu rămâne singur în casa artei sale. Puțini înțelegeau și-i răspundeau pe potriva darului, dar câți îi puteau fi cu adevărat egali în experiența minunată și mistuitoare a trudei sale?...Și nu era egoism acesta, și au avut mereu de câștigat cei care l-au urmat fără opreliște o vreme. Maestrul s-a risipit pe sine în arta sa, în inimile celor care i-au fost tovarăși de teatru și de viață. Eu știu *câțiva artiști* de teatru care au învățat mai mult decât s-ar crede de la *câțiva artiști* și vor aduce mărturie prin meserie și destăinuire de ceea ce au primit. Noi nu suntem orfani noi am avut înaintași de seamă!

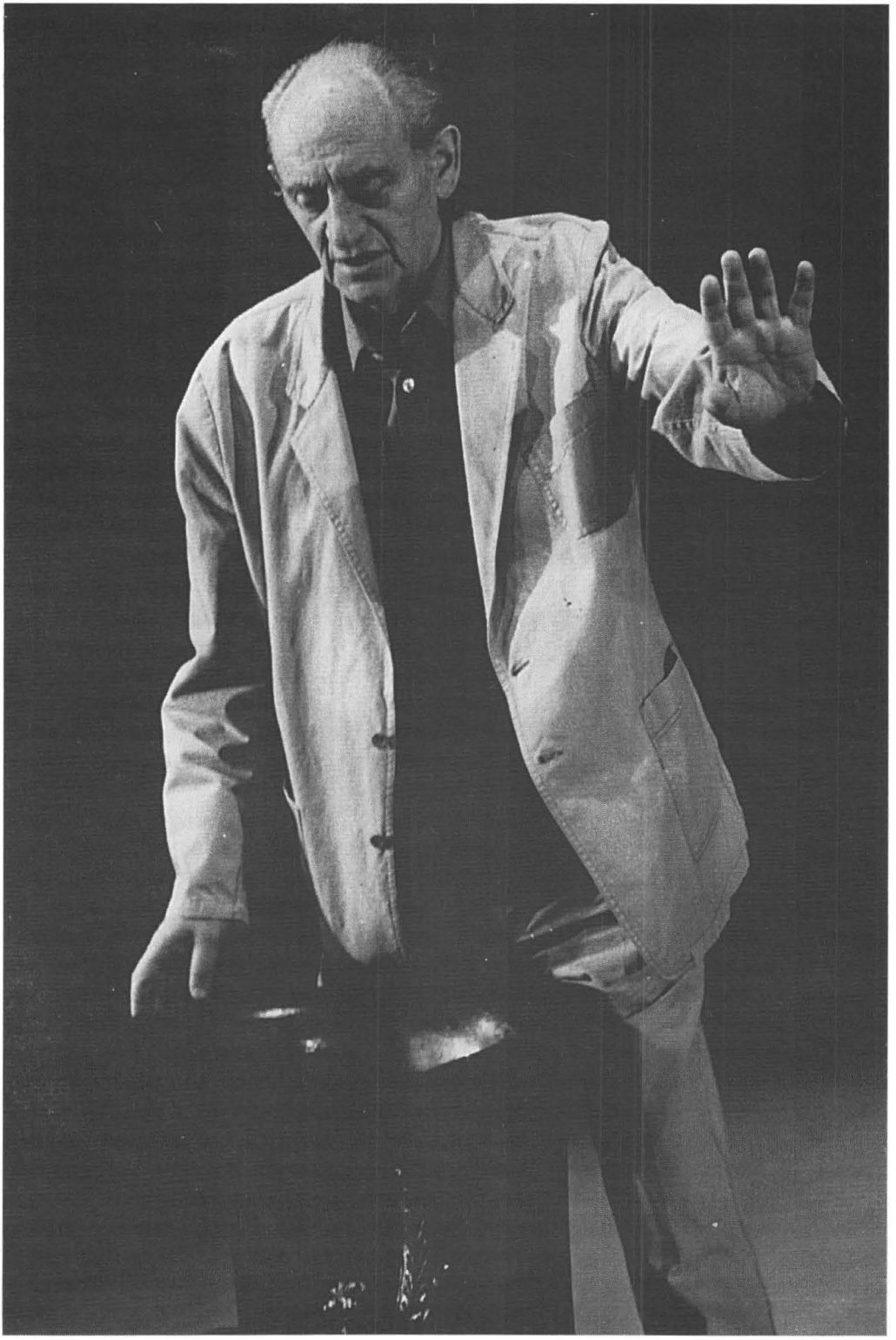
În 1971, Gheorghe Harag mi-a spus: „Vino la mine la Târgu Mureș!"

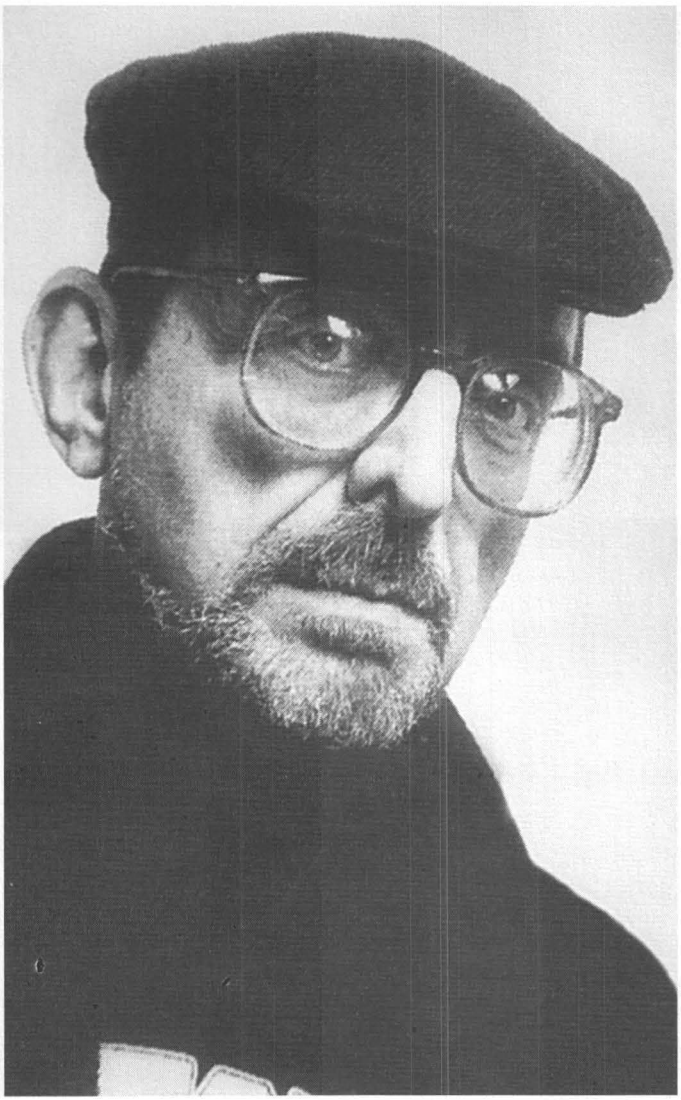
Îi mulțumesc de pâine, ospeție și învățătură. Îi mulțumesc de teatrul său!

Adio, acum, profesore. Fie-ți veșnic înflorită livada vișinilor de pe urmă, iar nouă, prielnică învățătura ta, și neuitată – arta!

(1985)

HARAG György, Valentin SILVESTRU și Dan MICU





Ion CAZABAN

Undeva, într-un cartier al orașului suedez Malmö, scenograful român Dan Nemțeanu împlinește 70 de ani. Activitatea sa zilnică se împarte, ca și până acum, între teatru, coala de desen și pânza de pe șevalet. Pregătește noi decoruri, proiectează o nouă expoziție. Desigur, rândurile ce urmează puteau să apară cu cinci ani sau cu un an mai devreme. Fără nici o motivație aniversară. Ele ar fi fost, în esență, aceleași. Dacă apar abia acum, este că așa a fost să fie!

Dan Nemțeanu și cultura imaginii scenografice

După un sfert de secol de la plecarea sa din țară, l-am regăsit pe Dan Nemțeanu prin modul său distinct de elaborare a schițelor de costum trimise pentru reprezentarea comediei *Femeile savante* de la Naționalul bucureștean. După o atât de îndelungată absență, era prima sa colaborare cu un teatru de la noi, care – sperăm – va fi urmată de altele. Am avut din nou prilejul să

intrăm în contact cu creația unuia dintre scenografii noștri cei mai importanți, cu o contribuție remarcabilă în numeroase spectacole românești din anii '50–'70. Ca și atunci, și acum, costumele lui Dan Nemțeanu ni se impun prin imaginația lor totdeauna argumentată cultural, prin precizia stilistică, însemnând, de fapt, căutarea și aflarea identității scenice a personajelor. Schițele lui nu omit indicațiile fizionomice, nici anumite gesturi sau atitudini caracteristice, rezultând din acțiunea și problematica piesei. Nemțeanu evită să „actualizeze" costumul. El poate să caracterizeze mai sugestiv și să comenteze mai subtil personajul – cu o ironie subțire, perfect molièrească, în cazul mapei cu schițe pentru *Femeile savante*. Costumele lui Nemțeanu permit acea „dublă mișcare" de apropiere concomitentă, reciprocă, între prezent și trecut, adecvată pentru abordarea unui text clasic.

Cronicile la *Femeile savante* n-au spus prea multe despre Dan Nemțeanu la revenirea sa pe scenele noastre. Nici publicul, în marea lui majoritate, nici tinerii cronicari n-au cum să-l știe în toată însemnătatea creației sale. Din trecut – la noi, din prezent – în diferite țări ale lumii. Ar fi fost potrivit să afle câte ceva despre unul dintre scenografii proeminenți din și de după acel moment al „reteatralizării", alături de Toni Gheorghiu, Liviu Ciulei, Tody Constantinescu, Paul Bortnovski, Ion Popescu-Udrișteș, Adriana Leonescu, Mihai Tofan, T.Th. Ciupe – o pleiadă deosebit de fertilă, fără de care nu ne putem închipui spectacolul românesc contemporan.

Tânăr venit din Fălticenii lui Sadoveanu și Eugen Lovinescu (și al atâtor altora) – Dan Nemțeanu urmează cursurile de specialitate la Institutul de Artă Plastică din București, având șansa unor profesori ca W. Siegfried și Al. Brătășanu, ei înșiși scenografi de renume. Debutează în 1956, la Național din Iași, cu decorurile și costumele pentru *Horia* de M. Davidoglu. Până la plecarea sa peste hotare, în 1975, realizase peste 80 de montări (cele mai multe alături de regizorul Lucian Giurchescu): piese de Shakespeare, Molière, Cehov, Shaw, O'Neill, J.B. Priestley, J. Anouilh, Horia Lovinescu, A. Baranga, E. Barbu, Al.T. Popescu, M. Schisgal, A. Kopit... Și – vom sublinia – Eugen Ionescu: *Rinocerii*, *Scaunele*, *Ucigaș fără simbrie*; Bertolt Brecht: *Cercul de cretă caucazian*, *Dispariția lui Galy Gay*, în premieră pe țară. Costumele concepute de el se integrau expresive, multiforme într-o scenografie în care relația spațiu–culoare–obiecte era decisivă, arătând, în totalitate, ca și în amănunt, o vastă cultură plastică și teatrală. Scriam, atunci, despre decorurile sale și spațiul cromatic ce le definea frecvent. Astfel, variantele sale pentru piesa *Scaunele*, propuse într-o expoziție personală, se recomandau ca tot atâtea posibilități de „climat emoțional" rezolvat prin opțiunea pentru o anume culoare dominantă. În spectacolul de la „Nottara", preferase culoarea vetustă, degradată, perspectiva exteriorului (schițată într-o variantă) fusese eliminată. Fundalul concav expunea o mulțime de uși, ieșirile celor două personaje însemnau tot atâtea întoarceri, și, fiecare, o dată cu încă un scaun adus, o diminuare a spațiului de mișcare.

Acel „dincolo" de pereții unei camere, vizibil sau acoperit, luminat sau obscur (un „dincolo" înfățișat grafic, la comedia lui Priestley *Scandaloasa legătură*...) ar fi un motiv de comentat în decorurile

lui Nemțeanu. În spectacolul *Rinocerii*, exteriorul, văzut parțial, era o sursă de *suspense*, aducea un crescendo de tensiune, susținut și de modificările de lumină și de culoare: sub presiunea crescândă a „rinoceritei", albul zidurilor se năruie și se mânjește de o mâzgă verzuie... Altă dată, la *Tigrul* de Schisgal, culoarea zidurilor de cărămidă învăluia totul, dădea sordidului o vibrație aparte, fierbinte. Culoarea este, frecvent, generatoare de efluvii emoționale unitar dirijate – prin ea se fixează „aerul" dramei, climatul în care există. O culoare pusă pe suprafețe mari, dominând „plantația" și obiectele scenei.

Totuși, în *Ucigaș fără simbrie*, aceste obiecte aveau un fel de autonomie autoritară, înfiorătoare. Canapeaua de piele jerpelită, mobilele negre, înghesuite, păreau încleștate pentru totdeauna de podeaua camerei mizere și deveneau metafora unui destin. Se adăuga schimbarea mecanică a locurilor de acțiune, într-o alunecare onirică, dând senzația unui spațiu incert, de coșmar uneori. Pentru cealaltă piesă a lui Ionescu, *Rinocerii*, obiectele cu aspectul lor indiferent, cotidian, reliefau prin contrast măsura fantasticului terifiant al situației dramatice.

Un amestec de lăzi, bidoane și cauciucuri, de coșuri pescărești și pânze fâlfâitoare – cuprinse între prelate cazone – vizualiza starea conflictuală, anarhică, a ocupației coloniale din *Dispariția lui Galy Gay*. Metonimice aici, obiectele erau metafore în *Cercul de cretă caucazian*: o pânză albă înseamnă anotimpul iernii, venirea primăverii este sugerată de un vas cu iarbă, desfășurarea altei pânze, albastre, indică valurile râului, dar și momentul de înseninare lăuntrică... Obiectul primea funcții multiple, ca în teatrul asiatic. Adoptând convenții de inspirație orientală, succesiunea locurilor era dependentă de mișcarea și acțiunile personajelor care *se arată*, dar și *arată* în spațiu. Însoțite de lumină, pe drumul lor, ele scot din obscuritate elemente de decor ce punctează locuri și etape. Înăuntrul unei teatralități atent precizate cultural, modul de spațializare era nu numai adecvat unei temporalități specifice, dar și epicului brechtian. Cu rafinamentul dintotdeauna al

soluțiilor vizuale, acordate la modalitatea stilistică a piesei.

Cele mai reușite compoziții scenografice ale lui Nemțeanu își află explicația în înțelegerea și vizualizarea situației dramatice fundamentale. La *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. V. Popescu, construcții verticale de lemn străjuiau locul central, loc de intersecție a patru direcții cardinale. Predominau liniile ascendente spre orizont, spre larg și înalt. În spectacolul *Și eu am fost în Arcadia* de Horia Lovinescu, spațiul erodat, cu goluri și cavități primitoare, în care s-au produs metamorfoze ciudate (amintind de sculpturile lui Henry Moore) era dedicat eroului dramei, sentimentului acut de „trecere" și plonjărilor în memorie.

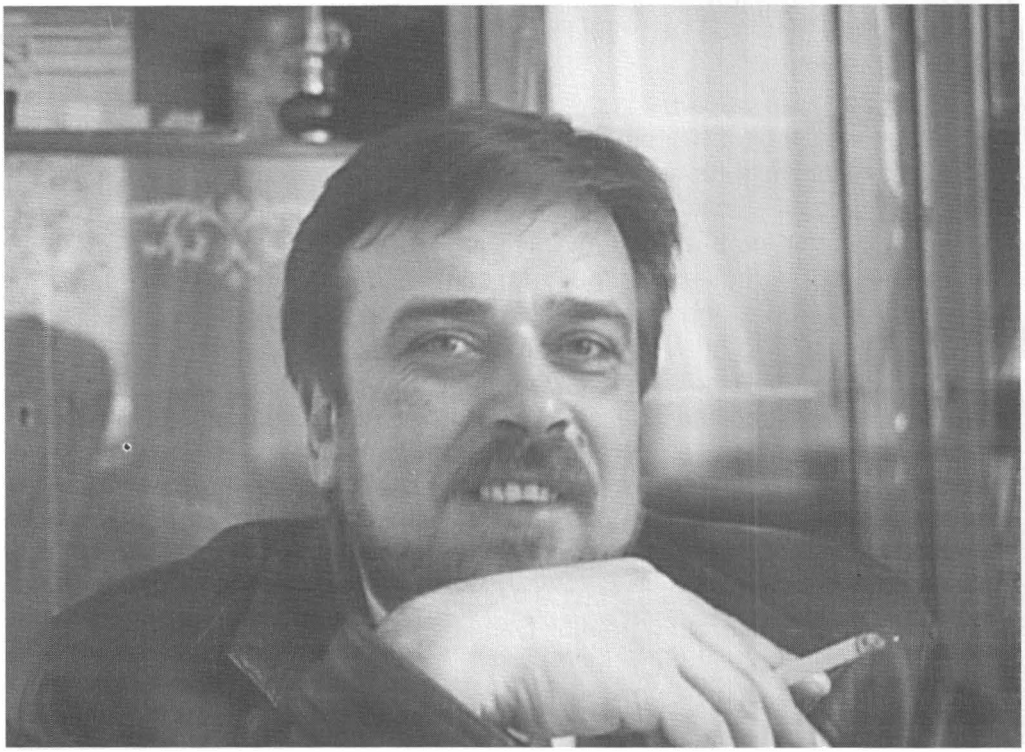
Dacă despre cele făcute pe scenele noastre, mai sunt încă mulți cei care își amintesc (exemplificarea noastră fiind extrem de concentrată!) – despre activitatea sa în teatrele de peste hotare, informațiile rămân, regretabil, lacunare. Câte ceva, totuși, am aflat. Despre Dan Nemțeanu știm că a lucrat pentru teatrul dramatic, dar și pentru operă (Wagner, Janaček, Menotti) sau balet (Ceaikovski) la Malmö, Copenhaga, Aarhus, Odense, Helsinki, Oslo. Dintre numeroasele titluri cunoscute nouă: *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, *Acest formidabil bordel*, *Vilegiaturiștii*, *Ubu rege*, *Amadeus*, *Femeia mării*, *Nora*, *Macbeth*, *Richard III*, *Peer Gynt*, *Tobe în noapte*... Câțiva ani, a fost profesor la Iowa University, în Statele Unite ale Americii, unde a colaborat la pregătirea a 15 spectacole.

În fotografiile care ne-au parvenit, sesizăm (cât se poate!) un mod consecvent de a compune spațiul scenografic, de a-l particulariza prin culoare și lumină, de a da prezență teatrală platoului și fundalului, de a utiliza efectul senzorial al materialelor, al stofelor (reflexe, falduri) sau linia unei vestimentații care face pe om... Uneori, presimțim contrapunctul deliberat dintre densitatea referențial-culturală a substanței umane. Ca și altădată, decorurile și costumele lui Dan Nemțeanu denotă un stil de viață, un „gust" determinant, un anumit nivel de civilizație care le fac posibile și credibile. Iar stilul plastic al creatorului devine, prin expresivitatea sa, o punte necesară de susținere a demersului regizoral.

Decor pentru spectacolul
Nasuri roșii de Peter Barnes,
Teatrul Municipal din Malmö, 1989

Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău – 80 de ani de la înființare

Vitalie Cărăuș, directorul teatrului



COSTIN MANOLIU: *În ce măsură reflectă și materializează repertoriul teatrului, pe care îl conduceți, titulatura de „Teatru Național"?*

VITALIE CĂRĂUȘ: Personal cred că orice teatru, indiferent de titulatură, are nevoie de un repertoriu bun. Orice teatru ar trebui să monteze texte valoroase. Un teatru național cred că trebuie să acorde o atenție sporită dramaturgiei naționale. De la Alecsandri și Caragiale și până la dramaturgii contemporani. În privința textelor noi nu suntem prea mulțumiți. Totuși, chiar în aceste zile, montăm o piesă foarte bună – *Radu Ștefan întâiul și ultimul* – a unui dramaturg autohton, Aureliu Busuioc. În repertoriu avem în acest moment *O scrisoare pierdută* de Caragiale și vom pune în scenă un musical după *Ivan Turbincă* și alte povestiri de Ion Creangă.

C.M.: *Care sunt spectacolele aflate în repertoriul Teatrului Național „Mihai Eminescu" din Chișinău în acest moment?*

V.C.: Premierele stagiuni 1999–2000 au fost: *O scrisoare pierdută*, *Asociația femeilor emancipate din Belgrad* de Branislav Nușici, cu o temă foarte actuală,

Capcana după Iablonskaia, *Moartea lui Tarelkin* de Suhovo-Kobâlin, *Tata* de Dumitru Matcovski, *Mowgli* după Rudyard Kipling, în regia lui Mihai Fusu, un spectacol pentru copii şi tineret care s-a jucat într-o nouă formulă – 25 de spectacole consecutiv, uneori câte două reprezentaţii pe zi. În afara spectacolelor pe care le-am pomenit, pentru prima parte a stagiunii 2000–2001 vom pune în scenă *Don Quijote* după Cervantes, în regia lui Petre Bokor, şi *Meşterul Manole* de Lucian Blaga, în regia lui Ion Ciubotaru. În luna noiembrie, Teatrul Naţional din Chişinău va sărbători 80 de ani de existenţă. Primul teatru naţional românesc din Basarabia a luat fiinţă în 1920. Pentru această sărbătoare vrem să montăm *Meşterul Manole.*

C.M.: *Cum apreciaţi valoarea trupei pe care o conduceţi în acest moment?*

V.C.: Toate teatrele din Chişinău duc azi o mare lipsă de actori. Mulţi au plecat în România. Foarte mulţi renunţă la actorie şi îşi schimbă profesia. Unii pleacă în străinătate, dispuşi să facă orice altceva. Motivul e sărăcia. Studenţii care au studiat în România nu s-au mai întors. Şcoala de teatru din Chişinău va lansa abia anul viitor o promoţie de actori. Vom coopta câţiva dintre ei în trupă. Actorii buni preferă să nu fie angajaţi, ci să joace pe baza unui contract. În acest fel încearcă să câştige o sumă de bani mai mare decât salariul pe care îl oferă statul, care este un salariu-ruşine. Pentru a-i motiva pe actori am inventat un sistem de plăţi în care se ţine seama de numărul de reprezentaţii, de rolul interpretat. Oricum, banii pe care îi câştigă un actor nu sunt suficienţi pentru a trăi. În acest an, Teatrul Naţional iniţiază o şcoală-studio. Vom selecta 15 tineri care vor să devină actori, şi-i vom pregăti pentru teatrul nostru. Din cauza sărăciei, Universitatea de Artă a trecut la sistemul de studii cu plată. Noi vom încerca să oferim burse celor de la şcoala pe care o deschidem, astfel încât să-i atragem pe cei mai buni. Studiile vor dura trei ani. Dacă peste trei ani vor fi cinci actori buni, va fi un câştig.

C.M.: *În prima parte a anilor '90, participarea teatrelor din Basarabia la festivalurile din ţară a fost mult mai activă, a existat o legătură mai strânsă şi mai productivă între teatrele din Republica Moldova şi cele din România. Ce v-aţi dori dumneavoastră din partea oamenilor de teatru de la Bucureşti şi din celelalte teatre româneşti?*

V.C.: A existat un entuziasm de ambele părţi la începutul anilor '90. Teatrele din ţară veneau des la Chişinău, noi mergeam la tot felul de festivaluri, ne întâlneam cu regizori, cu critici de teatru. De vreo trei ani parcă am uitat unii de alţii. Sigur, principala problemă e cea financiară, dar ea poate fi depăşită. Cred că sunt şi la Chişinău spectacole bune, care ar putea participa măcar la Festivalul Naţional de Teatru de la Bucureşti sau la Gala Teatrelor Naţionale de la Cluj. Îmi doresc ca relaţiile să se încălzească din nou. Sper să ne ajute şi ministerul Culturii din România pentru a organiza aniversarea Teatrului Naţional din Chişinău. Singuri nu ne vom descurca. Măcar noi, cei din domeniul culturii, să fim apropiaţi, să trăim într-o Românie Mare.

Costin MANOLIU

George BANU

„Teatrul viu e o experiență a incertitudinii"

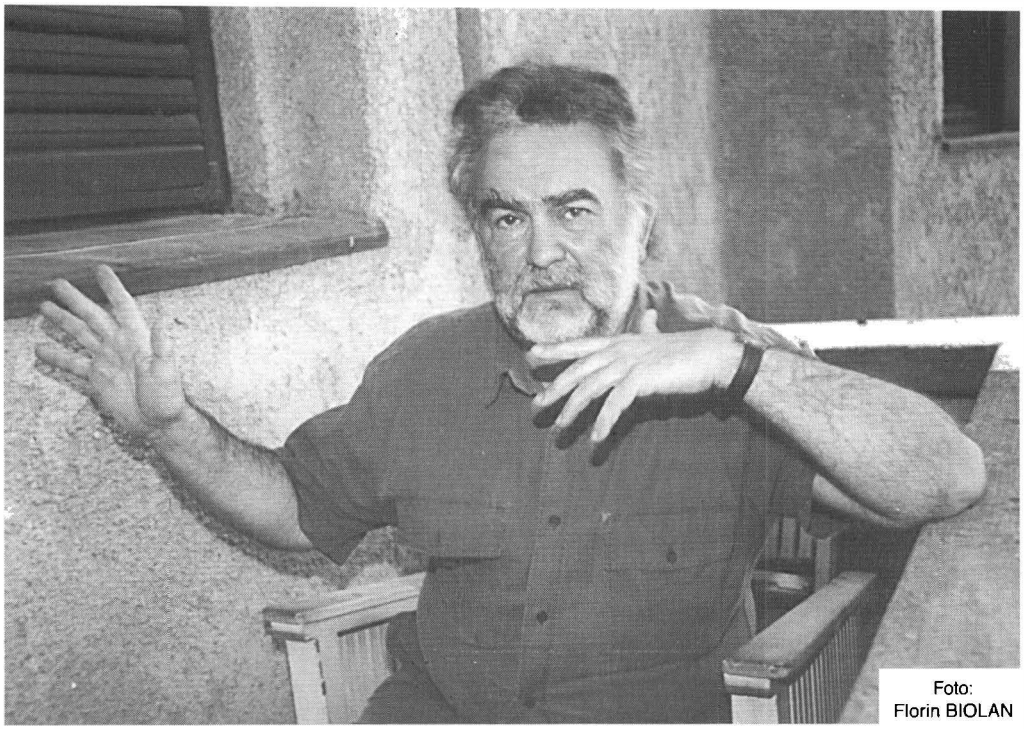


Foto:
Florin BIOLAN

CRISTINA MODREANU: *Drumul dumneavoastră era foarte bine conturat înainte de a pleca din România. Erați deja doctor în estetică al IATC București cu teza* „Modurile estetice în reprezentația secolului XX". *Ați plecat și pentru că simțeați că în România nu puteați avea o imagine de ansamblu asupra subiectului care vă interesa?*

GEORGE BANU: Cum să răspund la o asemenea inocență? Ca și cum o confruntare cu sine însuși în moment de criză s-ar explica doar prin imperative estetice. Și totuși, pentru acea „rezistență culturală" pe care o reprezentam mai mulți dintre noi, șocul s-a produs în domeniul artei. El însă nu era decât simptomul maladiei ce urma să se generalizeze. Astfel l-am resimțit. Tezele din iulie 1971 ne-au trezit dintr-o iluzie euforică și, brutal, climatul și-a început degradarea: interziceri de piese, precauții constante în redacții, obiecții vestimentare la televiziune. Ca în folclor, răul își anunța venirea prin mesaje prevestitoare... și, fără a avea nici o calitate particulară, i-am simțit teribila perspectivă. Atunci, întrebarea s-a impus: ce poți face în fața pericolului? Îndoindu-mă de capacitățile proprii de rezistență, dar nevrând să mă retrag în tăcere, formă de disidență

privată, tentația plecării s-a precizat progresiv... ca un miraj posibil, nu ca o certitudine imperativă. Două persoane, dincolo de ajutorul „impersonal" acordat de Ceaușescu, au contribuit la maturizarea deciziei: o iubire, Alicia Saco, regizoare peruviană, care a întreținut în mine apetitul libertății, și o ură, Eugenia Popovici, rector pe atunci al Institutului de teatru care mă transformase în țap ispășitor. Le mulțumesc la amândouă acum căci, împreună, au permis presentimentului să se confirme. Pe nici una nu o pot uita. Iubitei și scorpiei li se adugă un prieten, Ivan Helmer care, într-o noapte, la Hanul lui Manuc, citind în mine mai bine decât mine mi-a spus: „Când vei fi la Paris, caută-l pe Bernard Dort și nu pe Bathes." Am fost studentul lui Dort și acum sunt șeful catedrei lui Dort. Ivan a avut dreptate. De ce atâta expansiune biografică? Pentru a distinge între marile figuri ca Brâncuși sau Picasso, Joyce sau Beckett care și-au părăsit teritoriul de origine fără nici o presiune exterioară – doar propriul lor impuls i-a decis! – și masa exilaților, politici sau culturali care, ca mine, au beneficiat de un violent „ajutor" exterior. Nu aparținem acelorași familii... Eu mulțumesc acelora, prieteni sau dușmani (nu i-am numit aici nici pe Dumitru Popescu azi „martir", ce m-a atacat, de la înălțimea postului ce-l ocupa, cu o agresivitate ce-i era proprie, nici pe Paul Everac sau Ion Brad care, fiecare în felul lui, m-au plasat în postura de adversar ce trebuia abătut) care mi-au permis să mă decid... Fără ei poate că m-aș fi lăsat prins în dialectica trădării de sine. Oamenii, mereu oamenii! În teatru e ceea ce contează chiar dacă ești critic. De aceea vreau să adaug numele lui Eugen Iacob care, azi nu știu unde se află în lume, mi-a permis să rămân... În momentul indeciziei, el m-a convins să iau decizia. Un sfert de secol am trăit cu sentimentul „alegerii juste" dar în decembrie '89 totul s-a transformat în incertitudine și atunci am înțeles teribila diferență între așteptare și plecare. În '89 m-am îndoit de vechea alegere, și mi-am amintit o frază de Pasolini care spune: „doar în ultima clipă vom putea spune dacă alegerea a fost bună sau nu". Azi după decepțiile care au urmat speranțelor, aștept momentul, oricum alegerile au fost făcute, doar aprecierea lor se poate modifica.

C.M.: *Cum arăta mișcarea teatrală românească în momentul plecării dumneavoastră? Dar spațiul criticii de specialitate?*

G.B.: Ca o pasăre atinsă de un glonte în zbor... ea continua să avanseze, dar o știam toți rănită.

C.M.: *Cât de greu a fost drumul dumneavoastră în lumea artistică pariziană și care au fost atuu-rile care v-au impus ca unul dintre cei mai apreciați teoreticieni ai acestor ani?*

G.B.: La București mă luptasem să fiu informat... avantaj al epocii. Cărțile venite de la Paris îmi ajungeau ca niște baloane de aer proaspăt și, într-un fel, pentru a relua expresia lui Eugen Lovinescu, eram „sincron". Ajuns la Paris, un profesor de la Sorbona mi-a spus această frază, care răspunde întrebării dumneavoastră: „Tu ai citit aceleași cărți ca noi". Era pentru el un simptom al integrării: aparțineam aceleiași familii. Pe de altă parte, faptul că integrarea nu a eșuat în asimilare... am rămas român și am fost perceput ca atare. Francezii spun că un străin la Paris e un „francez ameliorat". Nu în numele unei strategii, ci prin natura proprie, m-am plasat în acest entre-deux, între țara de origine și țara de adopție. Matei Vișniec care a înțeles aceasta mi-a scris-o pe dedicația ultimului volum: diagnostic just, diagnostic amical.

C.M.: *Aveți la activ alte două teze de doctorat la Universitatea Sorbona și Universitatea Noua Sorbonă (unde astăzi predați) și multe volume dedicate unor personalități ale teatrului secolului XX, ceea ce vă îndreptățește la o privire de ansamblu asupra teatrului acestui secol. Care ar fi principalele curente lansate spre sfârșitul acestei perioade și care dintre ele își păstrează valabilitatea în continuare acum, în preajma intrării într-un nou mileniu?*

G.B.: Nici unul definitv, căci singurul principiu al modernității e acela al mișcării. Însă nu mișcare optimist îndreptată spre un mitic „progres", ci mișcare circulară ce permite revenirea formelor după un anumit timp de uitare. Nu avansăm, ci ne învârtim. Însă nu la același nivel. Metamorfoze se produc fără încetare, chiar dacă sentimentul „eternei reîntoarceri" poate apărea.

C.M.: *Întrevedeți noi modalități estetice în spectacolele ce fac în acești ani trecerea spre un nou mileniu?*

G.B.: Viitorul e secret... din fericire imprevizibil. Ceea ce societatea și tehnica permit să se pronosticheze omul, insondabila enigmă, perturbă. Reacțiile lui, și mai cu seamă acelea ale artiștilor, nimeni nu le poate prevedea. Viitorul, pentru a-l parafraza pe Hamlet, e tăcere.

C.M.: *Va fi teatrul secolului XXI un teatru al lucrului în echipă sau unul al afirmării individuale?*

G.B.: Amândouă... Oana Pellea o confirmă în interviul ce vi l-a acordat de curând. Actorul, își dorește când libertatea, când comunitatea. Dar, de fapt, fericirea nu poate proveni decât din alternanță și nu din alegerea definitivă. Soluția nu e în principii, ci în oameni. Și ei nu au întotdeauna nevoie de certitudini. Teatrul viu e o experiență a incertitudinii.

C.M.: *La împlinirea a 10 ani de activitate a* Academiei Experimentale de Teatru *pe care ați inițiat-o, care vi se par cele mai importante reușite ale acestei instituții? Considerați că ați realizat tot ce v-ați propus cu Academia? Ce urmează? Tot în acest an se împlinesc și 10 ani de când coordonați elaborarea unor lucrări colective apărute sub egida* Alternatives Théâtrales. *Care sunt temele care au avut cel mai mare impact?*

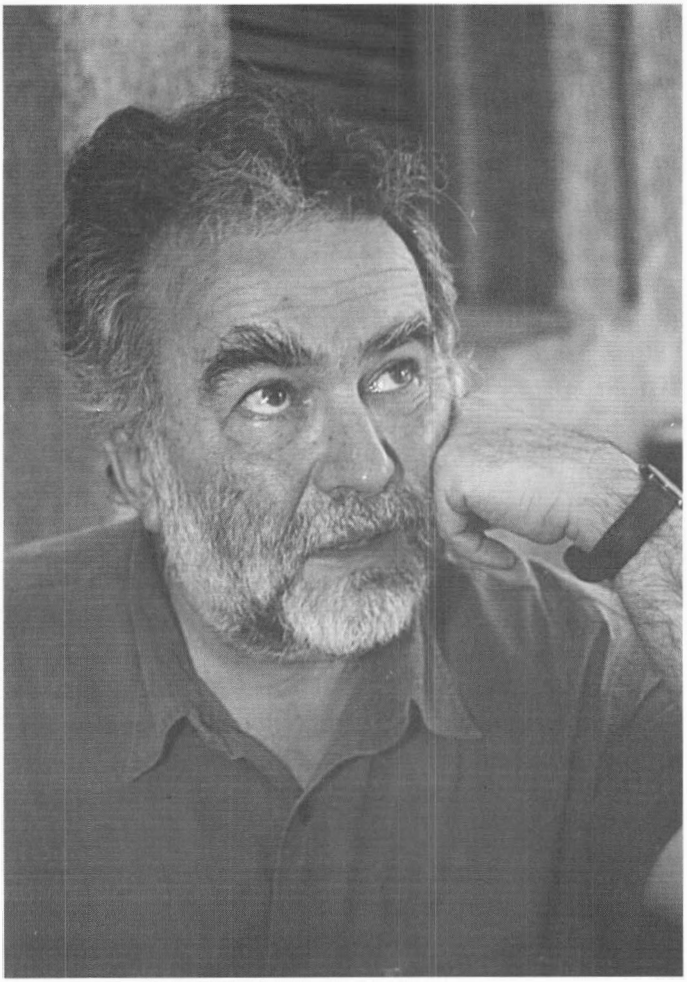
G.B.: Interesul acestui organism vine din faptul că e impur, că se situează între practică și teorie. Împreună cu Michelle Kokosowski am inițiat evenimente atipice, experiențe neobișnuite, dialoguri neprevăzute căci, amândoi, fiecare în felul lui, suntem străini parțial integrați. Poate că originalitatea Academiei se explică și prin originalitatea originilor noastre. Statutul nostru în lumea teatrului ne înrudește de asemeni. Noi ne situăm între practică și teorie și cărțile publicate sunt o probă a acestei condiții comune: încercări de a formula o gândire practică teatrului. Printre invitați găsim și mulți artiști români, căci, mi-am spus într-o zi, „dacă un polonez ar fi în locul meu el ar invita polonezi". Atunci, cu conștiința curată, m-am decis să invit artiști români pe care îi apreciez și îi iubesc: Radu Penciulescu și Andrei Șerban, Alexa Visarion și Ștefan Iordache, Felix Alexa și Paul Chiribuță. Academia a organizat la București, la Teatrul Act, ultimul eveniment consacrat lui Grotowski înaintea morții sale.

Pentru a-l parafraza pe Cehov, care spunea că proza îi e soție și teatrul amantă, aș spune și eu că Sorbona mi-a permis să semnez un contract marital, în timp ce Academia mi-a acordat dreptul la aventuri extraconjugale. Unele le hrănesc pe celelalte, fără excluzie sau apreciere morală. Cărțile și revistele produse de

Academie îmi apar ca repere pentru istoria unei decade atât teatrale cât și personale. M-am bătut pentru ele, mă recunosc în ele. De la elogiul acestui actor de excepție care a fost interpretul lui Grotowski, Ryszard Cieslak, la omagiul adus celui mai secret regizor al timpurilor moderne, Klaus Michael Gruber, de la analiza repetițiilor ca fenomen propriu teatrului modern la tranziția de la cuvinte la cântece... în toate aceste cărți de grup mă recunosc și mă uit pe mine însumi. Ele confirmă esența teatrului ca experiență de grup. De aceea întrețin cu ele o altă relație decât cea pe care o am cu textele pe care le semnez singur. În cărțile Academiei mă simt mai mult meșteșugar de teatru decât autor de produse personale. Un anonimat parțial...

C.M.: *În calitatea dumneavoastră de observator obiectiv al spațiului teatral românesc, cum ați defini progresele (sau regresele?!) mișcării teatrale românești în cei zece ani de după decembrie 1989? Care sunt numele care s-au impus în mod real la nivel european și mondial?*

G.B.: De ce credeți că pot fi „obiectiv" doar pentru că iau avionul? Dimpotrivă, mai mult ca oriunde aici, în termeni goetheeni, funcționează „afinități elective".



Afinități personale, și nicidecum doar teatrale. În România îmi caut prieteni, dar eu nu pot fi prieten decât cu artiștii a căror creație o cunosc și respect... Ierarhiile prieteniei se confundă cu ierarhiile artistice. Dar, în același timp, din motive explicabile, îmi lipsește o viziune de ansamblu, acea perspectivă panoramică ce vă permite să vă orientați „obiectiv" sau, cel puțin, să credeți în această iluzie. Mie îmi lipsesc repere și nu fac decât să mă rătăcesc, seducție a celui care e încă de aici venind de dincolo. Dar de câte ori aceasta n-a fost sursă de durere: „Nici de aici, nici de altundeva,/ alungat de acolo, neajuns dincolo..." scrie un mare poet persan mort în exil la Paris, Sadegh Hedayat.

Oltița CÂNTEC

Cu vaporul pe Mediterana

Teatrul Toursky este una dintre cele 22 de instituții de spectacole și companii teatrale care funcționează în Marsilia. Creat după „deșteptarea" din 1968, cum îi place lui Richard Martin, mentorul său, să spună, teatrul s-a orientat spre aducerea la rampă mai ales a creației dramaturgice contemporane, în distribuții ce reunesc actori aparținând diverselor culturi naționale. Teatrul și-a făcut sediu dintr-un hangar, care acum este o sală cu 800 de locuri, spații de repetiții, conferințe și întâlniri, o terasă cu aproape 1000 de locuri, unde se organizează universități populare, iar din 2001, Teatrul Toursky va dispune de încă o sală, de 200 locuri.

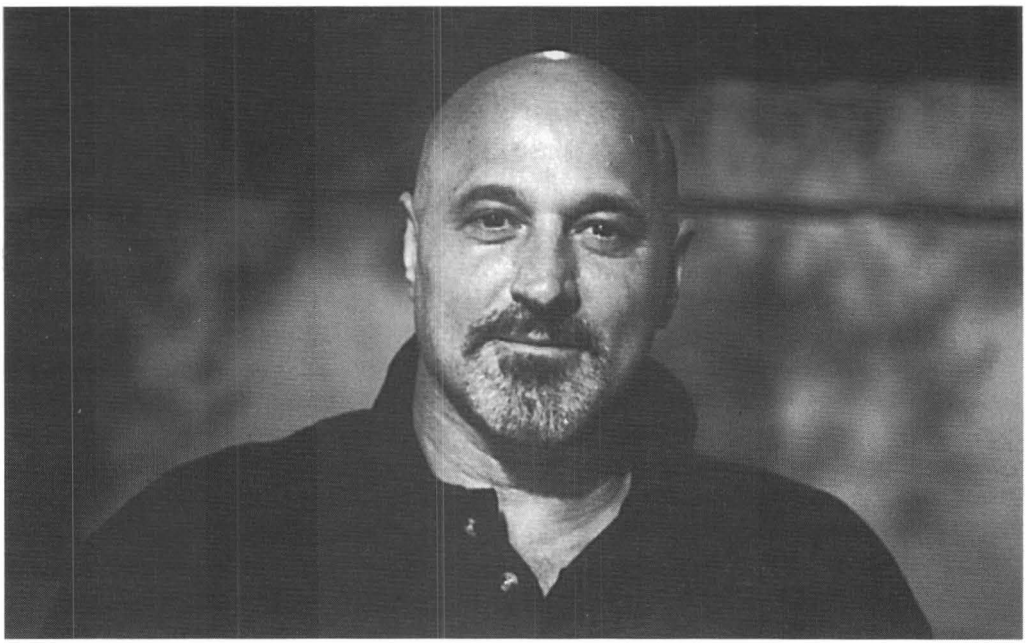
Richard Martin s-a implicat și în fondarea Institutului Internațional de Teatru Mediteranean (I.I.T.M.), care din 1991, anul creării sale, a conectat spiritual 20 de țări legate de Mediterana și interesate de problemele artei scenice. Teatrul Toursky este și sediul institutului. Deschis spre internațional, Teatrul Toursky, împreună cu I.I.T.M. și autoritățile regionale, au gândit un proiect intitulat, printr-un joc de cuvinte, „Mai-diterranée", a cărui primă ediție s-a produs în 1996 și se vrea o întâlnire a teatrului din diverse spații riverane Mediteranei. Un „mozaic de cuvinte, texte, imagini, sunete, ritmuri și culori, aparent contradictorii, dar trăgându-se din aceleași surse ale miturilor Mediteranei". „Mai-diteranée" s-a oprit și asupra Teatrului „L.S. Bulandra" și a Teatrului Evreiesc de Stat din București.

Ediția următoare se va chema „Odyssée 2001" și va implica din nou teatrul românesc, prin prezența Cătălinei Buzoianu. Proiect extrem de original, „Odyssée 2001" intenționează să așeze pe un vapor (pentru că și sediul Teatrul Toursky seamănă cu un vapor) cât mai multe genuri culturale – teatru, muzică, poezie, dans, arte plastice, filosofie –, care vor naviga din Marea Neagră spre Adriatica și Mediterana. Scopul declarat este sincretizarea acestor arte, prin așezarea alături a unor forme și moduri de expresie cât mai variate, în ideea atât de actuală a multiculturalismului. Într-unul dintre „șantierele artistice" de pe vapor, Cătălina Buzoianu va monta un spectacol *Ulise*, folosind câte doi interpreți din cât mai multe țări incluse pe harta acestui traseu artistic, care vor rosti, în limbile lor naționale, replici din *Odiseea* lui Homer, monologul „A fi sau a nu fi" al lui *Hamlet*, monoloagele lui *Prospero* și *Ariel* din *Furtuna*, fragmente din *Regele moare* a lui Eugen Ionescu, *Ulise* de James Joyce etc., într-un itinerar care va dura patru luni: o lună repetiții, trei luni reprezentații.

Pe „arca lui... Toursky" vor mai fi prezenți: Miquéu Montanaro, muzician marsiliez, cu un proiect legat de muzica mediteraneană, poetul Julien Blaine, care va arunca virtual în mare sticle conținând mesaje poetice pentru generațiile viitoare, gest pentru care și-au arătat interesul Mircea Cărtărescu și Mircea Dinescu, trupa de teatru de stradă „Hotopie", artiști din rețeaua I.I.T.M. și din țările în care vaporul va poposi.

Richard MARTIN

„«Aventura» românească este, pentru mine, una excepțională!"



MATEI VIȘNIEC: *Richard Martin, vom vorbi despre un teatru care este ca nici un altul, Teatrul Toursky din Marsilia, care are, de câțiva ani buni, o vocație internațională. De unde vine ea?*

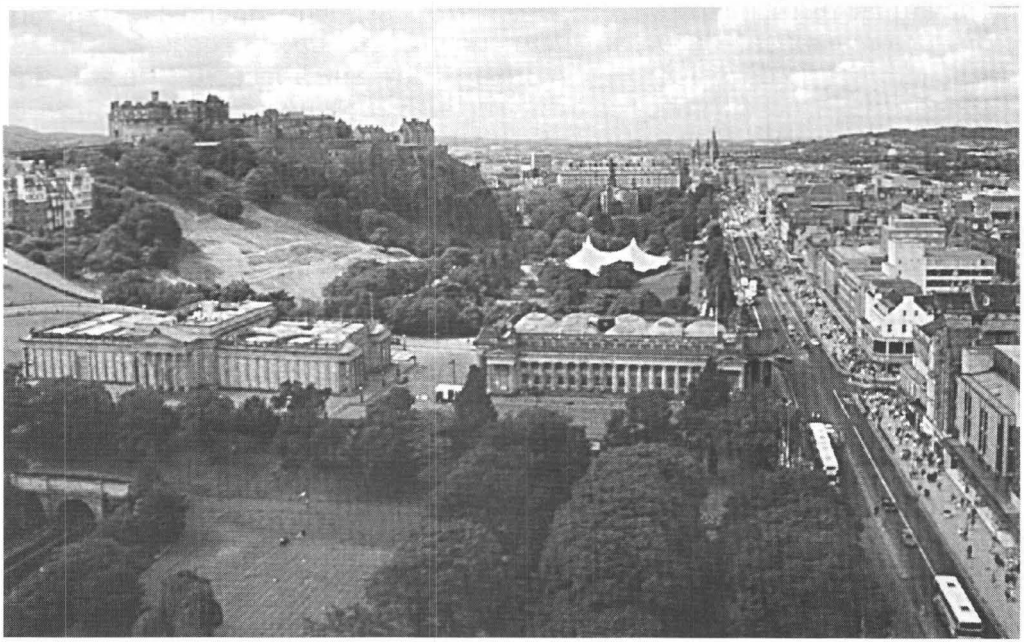
RICHARD MARTIN: Mi-am dat seama, la malul Mediteranei, în acest oraș atât de special, Marsilia, care este mai mult un ținut, o țară, decât un oraș propriu-zis, de această întâlnire dintre culturi, de încrucișările spirituale multiple, care mi se păreau o bogăție neexploatată. Și m-am gândit că nu vom putea face nimic în secolele care vin fără ca proiectele noastre să fie țesute într-o dimensiune internațională. Și încet-încet, chiar natura mea de mediteranean, ușor sălbatică, mă conducea spre întâlnire. Lucrurile au evoluat apoi, cu o organizație, pe care am numit-o Institutul Internațional de Teatru Mediteranean, care s-a născut din dorința de a uni, într-un mod informal, saltimbancii mediteraneeni, iar această intenție corespundea cu ceea ce vroiam eu. Așa am navigat în căutarea tuturor acestor artiști care, ca și noi, câteodată se cred singuri în colțul lor, dar care, de fapt, constituie o superbă familie. Acum aniversăm deja zece ani de la acest prim pas, zece ani și mai bine de 20 de țări implicate în rețeaua noastră construită pe simpla fraternitate. Nici nu-mi mai pot imagina o acțiune oarecare, de creație, fără să-i asociez culturi diverse.

M.V: *De unde a pornit ideea festivalului „Mai-diterranée"?*
R.M.: Festivalul a apărut ca un efect al întâlnirilor noastre internaționale, pe care le-am inițiat tot în urmă cu zece ani. Treptat, lucrurile au căpătat amploare, pentru că întâlnirile cu artiștii din bazinul mediteranean îmi spuneau că munca lor artistică trebuia prezentată, iar aceste întâlniri nu mai erau suficiente. Așa a venit acest festival, în mod natural, în luna mai, când atâtea lucruri minunate se întâmplă, iar pentru mine, la un moment dat, luna mai a fost o lună determinantă, pentru că în luna mai mi-am luat valiza și am decis să pornesc în această aventură. „Mai-diterranée" a devenit festival în urmă cu 5–6 ani, a început să crească în mod firesc, iar acum s-a impus ca o manifestare importantă în regiunea Marsilia. Pentru că aici există, în acest colț de lume care este o poartă deschisă spre Mediterana și spre întreaga planetă. Asta m-a și interesat.
M.V.: *Cum a început „aventura" românească?*
R.M.: Aventura românească este, pentru mine, una într-adevăr excepțională. Una care m-a bulversat, fiindcă am descoperit această țară, evident, după căderea dictaturii, și pentru că nu-mi închipuiam în nici un fel că între noi și voi poate exista o asemenea înrudire strânsă. Am ajuns în România pentru a juca acolo comedie și am profitat de ocazie pentru a întâlni artiști, autorități din domeniul culturii. L-am cunoscut pe Virgil Ogășanu, care a devenit un amic excepțional, alături de care am pus la punct primele întâlniri cu teatrul românesc la Marsilia. Teatrul „L.S. Bulandra" s-a asociat Teatrului Toursky pentru a prezenta, vreme de o lună, munca prietenilor români. Aceasta a fost o ocazie minunată pentru publicul marsiliez de a descoperi uimitorul teatru românesc. Se întâmplă uneori ca între artiști să se stabilească niște legături foarte intense. Noi am fost atunci pe aceeași lungime de undă cu artiștii români în dorința de a lucra împreună, iar românii au fost companioni deosebiți în această călătorie artistică. Acela nu a fost decât începutul, pentru că, prin proiectul „Odyssée 2001", Cătălina Buzoianu, actori din București și din alte orașe se asociază ideii noastre cu vaporul. Cred chiar că unul dintre vapoare va fi românesc. Cătălina Buzoianu montează un spectacol *Ulise*, va apela la diverse texte, prezentând un *Ulise* plural și propunând un mozaic vizual al teatrului contemporan.
M.V.: *Ce alte surprize mai conține acest proiect un pic nebunesc, dar perfect realizabil?*
R.M.: De-a lungul anilor, Teatrul Toursky nu a vrut să se adreseze publicului clasic, fiind catalogat adesea ca un teatru puțin nebun, neobișnuit, în orice caz. Iar acum avem cel mai mare număr de spectatori. Asta vrem să facem și cu „Odyssée 2001", un proiect federator, care, vreme de câteva luni, să adune cetățenii mediteraneeni interesați într-o adevărată aventură umană. Întâlnirea aceasta este o ocazie extraordinară pentru toi artiștii dornici să-și confrunte ideile, punând accentul pe tot felul de corespondențe pe care le pot stabili cultural. Ideea este de a intra în noul mileniu cu o cu totul aparte considerație față de ceilalți. În afară de spectacolul Cătălinei Buzoianu, va fi poezie, muzică, o nouă ediție a Întâlnirilor I.I.T.M., popasuri și acțiuni artistice în porturile unde vaporul va ancora, cinema, acces la un centru de documentare cu baze de date legate de Mediterana etc. În împlinirea acestui proiect un rol important îl are Rețeaua de Teatru Mediteranean, la care, din țara dumneavoastră, au aderat, ca persoane, Constantin Chiriac și Ștefan Iordănescu.

Matei VIȘNIEC

Tineri critici și teatrul lumii

Irina IONESCU



EDINBURGH, orașul-spectacol

În luna august, capitala Scoției devine, grație festivalurilor (teatru, film, carte, muzică) pe care le găzduiește, cel mai vizitat oraș din câte există.

Febra festivalurilor care cuprinde, vară de vară, mare parte din suflarea artistică internațională are însă un efect contrar asupra localnicilor, aceștia preferând (în cazul în care nu descoperă surse de venit de pe urma festivalurilor) să părăsească orașul în favoarea unor împrejurimi liniștite.

Ceea ce-i deranjează și alungă pe localnici din Edinburghul lunii august reprezintă o parte foarte mică, e drept că și foarte agresivă, a tuturor evenimentelor menționate. Nebunia cea mai mare din oraș o provoacă spectacolele de stradă prezentate, în general, în centru, pe High Street (Royal Mile) între Castelul Edinburgh și reședința scoțiană a suveranei Regatului Unit al Marii Britanii – Palatul Holyrood.

Cât e ziua de lungă întâlnești pe High Street artiști de cabaret, iluzioniști, trupe de dans, orchestre, scoțieni cu cimpoaie, tobe africane și peruviene, dansuri orientale, sute de chitare și peruci, travestiți, ghicitori în palmă,

bioenergeticieni, predicatori ş.a. Lor li se adaugă actorii ce te trag de mânecă să treci pragul diverselor teatre.

Avertizaţi de la început că obiectivul turistic numărul unu la Edinburgh va fi teatrul/spectacolul, vizitatorii cască gura la fiecare colţ de stradă, se distrează copios la toate tâmpeniile şi, din când în când, mai aruncă şi ceva bani în pălăriile aşezate în faţa fiecărui „artist".

Alegerea este însă mult mai greu de făcut în cazul teatrelor (aproape 200), unde biletele costă în medie cinci-şase lire sterline şi unde, din cauza numărului uriaş de spectacole (1.350) se impune o selecţie riguroasă.

Amenajate în spaţii dintre cele mai diverse, de la cafenele la foste aziluri de nebuni, biserici sau alte clădiri în stil neogotic (a căror faţadă a fost păstrată intactă, numai interioarele fiind modernizate conform standardelor zilelor noastre, în virtutea unei legi ce funcţionează în Marea Britanie pentru păstrarea patrimoniului şi a unui aspect civilizat al oraşelor), teatrele îşi prezintă spectacolele de dimineaţa până seara, chiar dacă au vândut numai câteva bilete. Ţinând cont de oferta existentă, nici nu au altă soluţie. Aceasta în ciuda tonelor de material publicitar pe care le difuzează. Tipărite în condiţii grafice deosebite, cataloagele, caietele-program, pliantele, afişele, vederile, semnele de carte sunt oferite gratuit trecătorilor, în speranţa că vor veni să şi plătească.

Multe teatre au site-uri proprii pe Internet, astfel încât cei interesaţi pot rezerva sau cumpăra bilete on-line. De altfel, toate vânzările sunt controlate cu ajutorul unei reţele de computere, ce simplifică simţitor munca organizatorilor.

Tot în scopuri publicitare funcţionează şi magazinul Festivalului, unde pot fi cumpărate tot felul de lucruri purtând emblema evenimentului: monografii, vederi, afişele tuturor ediţiilor, tricouri, umbrele, căni de diverse forme şi dimensiuni. Dacă nu ştii ce să alegi, ce să vezi, fără să ai regrete de ordin financiar nu îţi rămâne decât să apelezi la serviciile presei, deşi, la rândul ei, şi presa primeşte impulsuri din afară. Foarte multe companii, conştiente că în fiecare redacţie ajung sute de comunicate de presă, atrag atenţia cronicarilor prin mici cadouri: pixuri, ochelari de soare, diverse mascote, cafea, ţigări sau fructe.

Cea mai mică menţiune într-un colţ de ziar înseamnă foarte mult pentru actorii veniţi la Edinburgh ca să fie descoperiţi (în cazul fericit în care nu sunt elevi de liceu sau amatori). Pe de altă parte, orice comentariu defavorabil duce la eşecuri sigure, deoarece nimeni nu este dispus să piardă timp şi bani pentru spectacole care nu merită efortul.

Şi sunt montări de proastă calitate cât cuprinde. Cele mai multe sunt *one man show*-uri sau spectacole cu două–trei personaje, uşor de împachetat într-o valiză. Nimic de reproşat până aici. Doar că ceea ce poate fi transportat uşor nu este întotdeauna şi foarte bun din punct de vedere tehnic, ci, pur şi simplu, rudimentar. Multă neglijenţă, de asemenea, în crearea situaţiilor scenice. Regii inexistente şi interpreţi care nu se gândesc la ce înseamnă munca de finisare a unui spectacol.

Reprezentaţii variate, dar şi invazie de prost gust în Edinburgh-ul sfârşitului de mileniu.

Edinburgh Festival Fringe

Scurtă istorie

1947 – se lansează Festivalul Internațional de la Edinburgh. Creat de Sir Rudolf Bing (dirijor al Operei Glyndebourne), Harvey Wood (reprezentantul lui British Council la Edinburgh) și Sir John Falconer (primar al orașului), Festivalul se dorea o inițiativă postbelică de a reuni Europa prin intermediul culturii. Impactul produs asupra artiștilor a fost însă atât de puternic, încât a atras mult mai mulți participanți decât puteau găzdui spațiile existente.

Conștienți că Festivalul se va afla în atenția presei, dar și că afluența de public va fi foarte mare, un număr de opt companii independente (șase scoțiene și două englezești) hotărăsc să vină la Edinburgh neinvitate și să se descurce pe cont propriu. Și-au prezentat spectacolele în clădiri neocupate de Festivalul „principal", cele mai multe dintre ele nefiind destinate special producțiilor artistice. În ciuda lipsei suportului logistic, cele opt companii amintite au supraviețuit și s-au bucurat, în cele din urmă, așa cum meritau, și de atenția presei prezente la fața locului. Au primit chiar, o dată cu publicarea unui articol al dramaturgului Robert Kemp, pe 14 august 1948, în ziarul *Evening News*, denumirea de *Fringe*. Robert Kemp descria un spectacol prezentat la abația Dunfermline ca fiind (nu știm din ce motive): „...on the fringes of the Festival"/„...la marginea Festivalului".

Cele mai importante trei particularitățile ale primului Festival Fringe se mai păstrează și astăzi: nici unul dintre spectacolele prezentate sub umbrela Fringe nu primise, și nu primește în continuare, invitația de a participa la Festival; se foloseau și se folosesc spații teatrale mici și nonconvenționale; participanții erau, sunt obligați, să-și asume toate riscurile financiare existente – să joace cu casa închisă sau să se retragă în funcție de cererea publicului.

1951 – deși importanța Festivalului Internațional (oficial) creștea substanțial, participanților din Fringe nu li se acordau, în continuare, nici un fel de facilități, fiind lăsați să se descurce pe cont propriu. Pentru că nu exista nici un loc în care artiștii să se poată întâlni între ei, studenții Universității din Edinburgh deschid un centru de primire, sub forma unei pensiuni, unde ofereau cazare și masă la prețuri modice. Oricum, sintagma „ajută-te singur" se răspândise de mult printre participanți, și nu a fost uitată nici astăzi.

1952 – un ziar scoțian titra: „Număr record de vizitatori la ediția Festivalului de anul acesta. Peste 300 000 de persoane au venit la Edinburgh special pentru Festival." Primarul, Sir John Falconer pretindea chiar că orașul s-a bucurat de mult mai mulți vizitatori decât Helsinki, care găzduia în același an Jocurile Olimpice. Tot atunci au fost programate și câteva trenuri speciale pe ruta Londra–Edinburgh. Publicul putea călători în voie spre capitala Scoției.

1954 – un tipograf din Edinburgh conștientizează importanța creării unui program și a unei strategii publicitare pentru spectacolele din Fringe. Realizat inițial la voia întâmplării, programul și-a căpătat în timp o identitate proprie, fără să depindă în vreun fel de Festivalul oficial. Tot acum se pune, pentru

prima oară, şi problema deschiderii unei case centrale de bilete.

1955 – pentru că avuseseră iniţiative în organizarea unui loc de primire comun, studenţilor Universităţii din Edinburgh li se încredinţează sarcina de a deschide o casă centrală de bilete, precum şi un restaurant. Fără să renteze la început, casa de bilete a contribuit substanţial la crearea unei identităţi comune în rândul participanţilor.

1958 – pentru ca lucrurile să se împământenească se formează The Festival Fringe Society. Se aleg administratori din rândul artiştilor şi sunt exprimate clar scopurile societăţii: publicarea unui program complet al Festivalului, menţinerea casei centrale de bilete, acordarea de consultanţă şi ajutor artiştilor care doreau să participe la Festival. Tot acum se hotărăşte că niciodată nu vor exista preselecţii şi că fiecare companie va avea libertatea de a alege singură cu ce să se prezinte. Tot ceea ce s-a hotărât atunci este valabil şi astăzi.

1959 – între 1959–1969 numărul companiilor prezente la Festival creşte de la 19 la 57. Se creează o echipă organizatorică care să ofere şi sfaturi bazate pe experienţă tuturor artiştilor veniţi la Edinburgh. Se lucra şi cu voluntari, dar se cerea şi un oarecare sprijin financiar pentru ca echipa organizatorică centrală să-şi poată desfăşura activitatea.

1960 – o dată cu montarea piesei *Beyond the Fringe* la Royal Lyceum Theatre, spaţiile de joc ale artiştilor din Fringe sunt trecute pe harta artistică a oraşului. *Beyond the Fringe* s-a bucurat de foarte mult succes, jucându-se ulterior şi la Londra. Deşi era un eveniment oficial, spectacolul a însemnat enorm pentru existenţa şi pentru imaginea Festivalului Fringe.

1969 – pentru ca să poată folosi şi bani proveniţi din fonduri publice, The Festival Fringe Society îşi schimbă statutul şi devine companie cu răspundere limitată. Apar astfel şi câţiva angajaţi permanenţi.

1970 – este recunoscută importanţa consultanţei pentru participanţii la Festival, ca urmare este angajat şi primul administrator al Festivalului, John Milligan. El publică un program, menţine casa centrală de bilete şi oferă consultanţă. Tot el stabileşte şi principiul de bază în funcţionarea Festivalului, principiu expus în 1976 de Alistair Moffat, cel de-al doilea administrator al manifestării: „artiştii vin la Edinburgh cu creaţii proprii, pe risc propriu, ei sunt singurii care verifică calitatea celor prezentate prin contact direct şi imediat cu publicul spectator. Esenţiale în Fringe sunt spontaneitatea şi libertatea artistică totală de care se bucură participanţii, astfel încât orice încercare de a-i impune limite cantitative sau calitative i-ar distruge însăşi raţiunea de a fi."

1973 – datorită libertăţii artistice existente, au apărut întotdeauna foarte multe piese noi în Fringe, dar pentru a încuraja şi mai mult creaţia dramatică, John Milligan şi Allen Wright, redactor şef la ziarul *The Scotsman,* organizează premiile Fringe Firsts – un număr de distincţii care se acordau celor mai originale spectacole, montări ce nu fuseseră jucate de mai mult de şase ori pe teritoriul Marii Britanii. Premiile se păstrează în continuare sub denumirea de Scotsman Fringe Firsts.

1986–1991 – pentru că numărul participanţilor se mărea considerabil de la an la an şi pentru ca scopurile Festivalului să fie, în continuare, îndeplinite în totalitate, începe o uriaşă campanie de strângere de fonduri, astfel încât pot fi construite la iniţiativa lui

Mhairi Mackenzie-Robinson şi a Trishei Emblem celebrele birouri de pe High Street nr. 180. Tot acum este amenajat şi un centru de presă. Se măreşte, de asemenea, numărul angajaţilor permanenţi ai Festivalului: se creează o echipă de patru persoane, care să se ocupe de organizarea Festivalului pe toată durata anului calendaristic.

1992 – pentru că, deja, casa centrală de bilete trebuia să coordoneze spectacolele a 500 de grupuri şi nu mai puţin de 150 de spaţii de joc, se lansează sistemul computerizat de monitorizare a tuturor companiilor prezente.

1994 – de la cele opt companii din 1947, Festivalul Fringe devine cel mai mare festival de artă din lume, fiind înregistrat oficial şi în *Cartea recordurilor*. Se păstrează în continuare importanţa accesului liber la Edinburgh, dar programul Festivalului începe să fie împărţit pe categorii de spectacol. Se publică, de asemenea, un ghid practic pentru artişti – „Cum să prezinţi un spectacol la Edinburgh". Ghidul este revizuit anual.

1995 – pentru a facilita celor interesaţi accesul la informaţiile despre Fringe este creat site-ul Festivalului: www.edfringe.com. Site-ul se dovedeşte a fi unul dintre cele mai populare din Marea Britanie, fiind vizitat de 76 000 de persoane în primele trei săptămâni de funcţionare şi de peste un milion până la sfârşitul Festivalului, ediţia 1995. Site-ul iniţial includea o versiune electronică a celor 128 de pagini de program, informaţii despre companiile prezente, o hartă a oraşului, ce permitea selectarea spectacolelor în funcţie de zona în care erau prezentate, pagini destinate criticilor venite din partea publicului. Structura site-ului a fost modificată în 1998.

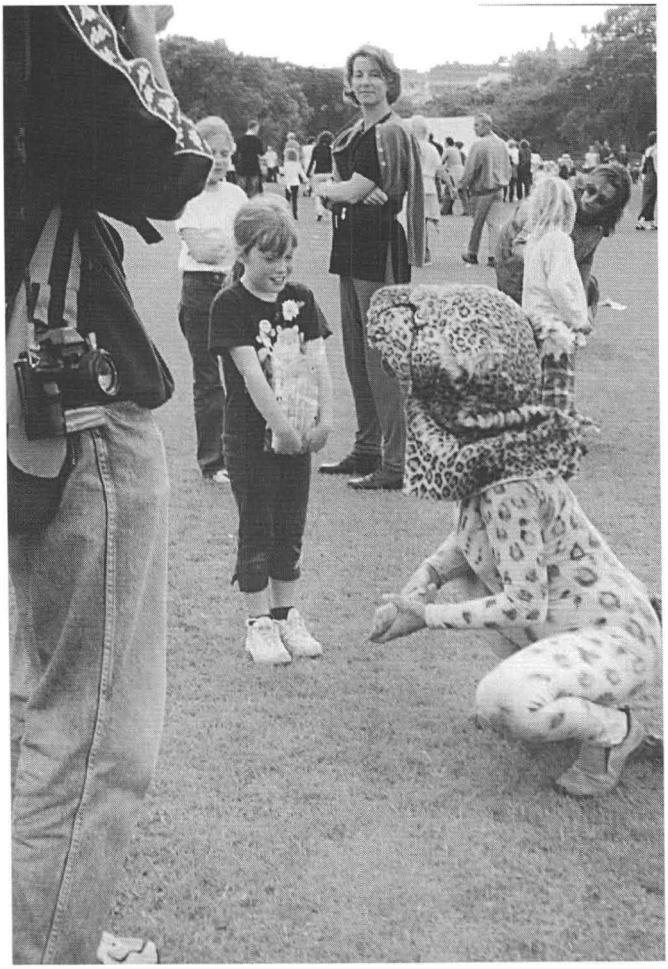
1996 – cea de-a 50-a ediţie a Festivalului găzduieşte spectacole de comedie, dans, muzică, teatru şi arte vizuale. Cifrele sunt de-a dreptul impresionante: 9 154 de artişti, 14 060 de reprezentaţii, 1 238 de spectacole şi 187 spaţii de joc. Pentru a marca jubileul Festivalului, sunt încurajaţi să participe şi copiii cu vârste cuprinse între 10 şi 16 ani, se organizează diverse *workshop*-uri şi cursuri de vară, revista *The Big Issue in Scotland* se implică direct în strângerea fondurilor pentru Festival, prin editarea şi vinderea unor numere speciale. Proiectul vizează, în special, evenimentele stradale.

1997 – se dă startul pentru încă 50 de ani de Festival. Participă 605 companii, 1.278 de spectacole, 9.644 artişti, sunt folosite 178 spaţii de joc. Programul Festivalului se întinde pe 166 de pagini. Sunt instituite premiile pentru spectacolele de teatru total – teatru-dans sau teatru vizual – Total Theatre Awards.

1998 – Festivalul Fringe începe cu o săptămână mai devreme decât Festivalul Internaţional (oficial), deoarece în ultima săptămână, care se desfăşura deja în luna septembrie, prezenţa publicului începuse să scadă considerabil. Se impune, astfel, cunoaşterea exactă a celor şase festivaluri ce se desfăşoară la Edinburgh de-a lungul lunii august, precum şi a datelor exacte la care ele încep şi se termină: Edinburgh International Festival (13 august–2 septembrie), Edinburgh Military Tattoo (4–26 august), Edinburgh International Book Festival (12–28 august), Edinburgh Jazz & Blues Festival (28 iulie–6 august), Edinburgh Festival Fringe (6–28 august), Edinburgh International Film Festival (13–27 august).

2000 – Festivalul s-a desfăşurat în perioada 6–28 august, deşi unele spectacole au fost prezentate încă de la 1 august, deşi unele spaţii de joc au rămas deschise până pe 2 septembrie. În afara Galei de deschidere, un alt

eveniment important al Festivalului a avut loc pe 13 august, în parcul Holyrood – Fringe Sunday/ Duminica Fringe, un fel de bâlci cu multă animație, dar și mai multă înghețată.



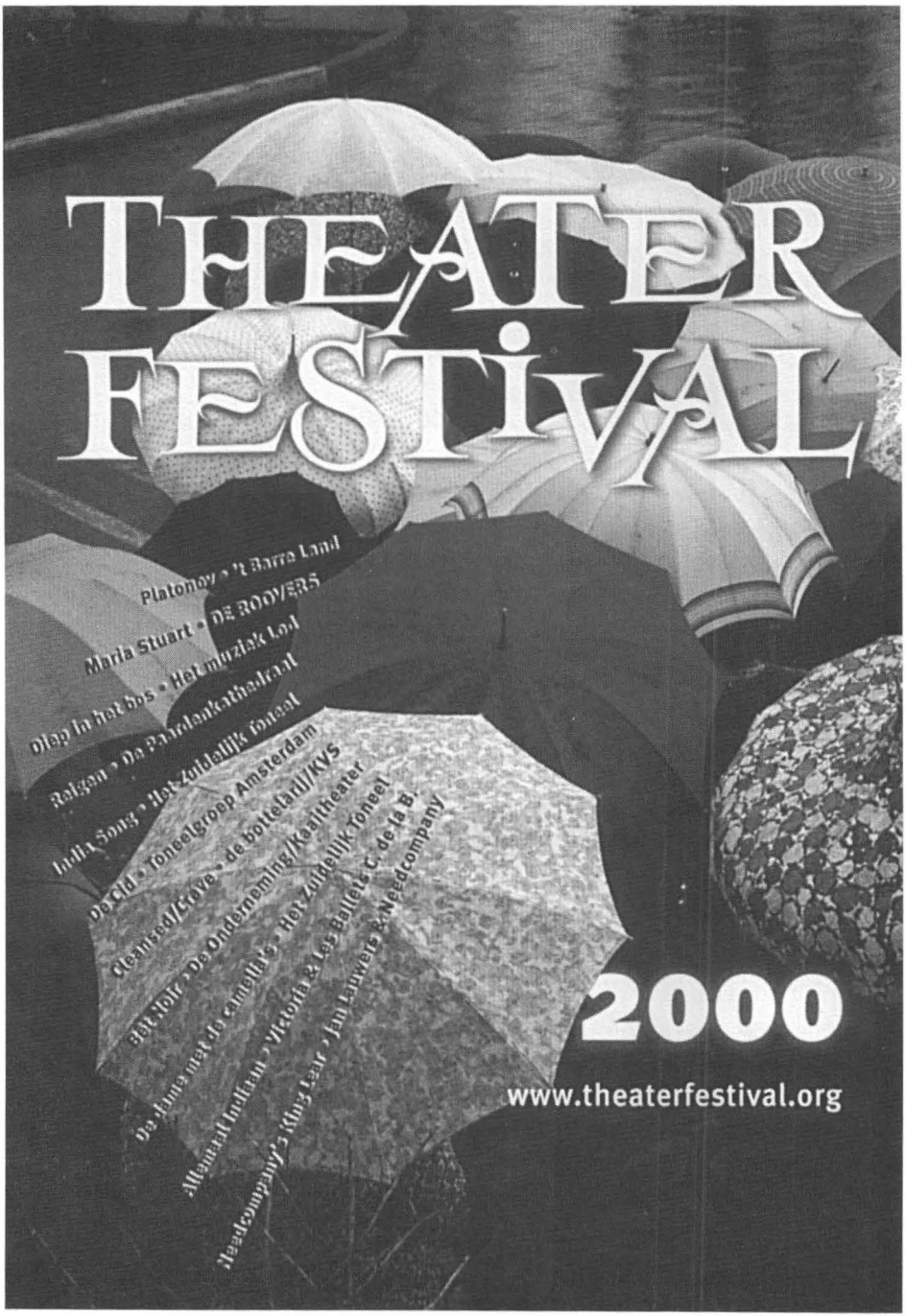
Fringe 2000:

- au avut loc 1 350 de spectacole și 17 000 de reprezentații
- s-au înregistrat 275 de premiere mondiale
- au participat 600 de companii, unele cu nume dintre cele mai ciudate: *Blue-eyed Fish Productions*/ Peștele cu ochi albaștri, *Fresh Blood Theatre*/Sânge proaspăt, *Ghosts and Witches*/ Fantome și vrăjitoare, *Still life Productions*/Natură moartă, *Theatrum Botanicum* ș.a.
- organizatorii au pus la dispoziția participanților 198 de spații de joc de la baruri, cluburi, grădini de vară, studiouri amenajate special în diverse subsoluri, biserici, precum și câteva autobuze care făceau în timpul spectacolelor turul orașului
- fiecare spațiu de joc a găzduit în medie patru–cinci reprezentații pe zi, de la zece dimineața la miezul nopții
- artiștii prezenți anul acesta la Edinburgh au reprezentat țări/ orașe/localități situate aproape pe toate meridianele dintre Hollywood și Hong Kong
- oferta Festivalului nu s-a limitat la spectacole de teatru dramatic. Au avut loc și foarte multe spectacole pentru copii (60) – majoritatea urmate de *workshop*-uri la care puteau fi întâlniți actorii, încercate costumele, studiate obiectele de recuzită, spectacole de teatru-dans (72), musicaluri (51), concerte (340), demonstrații sau discuții (39)
- au avut loc spectacole cu piese din dramaturgia universală: *Romeo și Julieta*, *Visul unei nopți de vară*,

Îmblânzirea scorpiei, *Richard al III-lea*, *Macbeth*, *Hamlet* de Shakespeare, *Doi gemeni venețieni* de Goldoni, *Britannicus* de Racine, *Deșteptarea primăverii* de Wedekind, *Hedda Gabler* și *Nora* de Ibsen, *Trei surori* de Cehov, *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams, *Nunta însângerată* de Lorca, *Galileo* de Brecht, *Așteptându-l de Godot* de Beckett etc; dramatizări după Edgar Allan Poe, Gabriel García Marquez, Dostoievski, Maupassant, Kafka; montări inspirate de biografiile unor personalități precum Skakespeare, Dickens, Beethoven, Van Gogh, Picasso, Artaud, Kantor sau Frank Sinatra, Judy Garland, Bette Davis, Joan Crawford ș.a.; spectacole cu scenarii fanteziste – *Sherlock Holmes împotriva marțienilor*; montări cu subiecte legendare (Beowulf, Ahile, Dracula); piese despre Auschwitz, războiul din Vietnam, războiul sârbo-croat, Nelson Mandela, istoria Californiei; improvizații realizate exclusiv la sugestia publicului; spectacole itinerante; modernizări și adaptări precum: *Opera Galactica* – versiune a *Flautului fermecat* de Mozart cu personaje din *Războiul stelelor*; rezumate de o jumătate de oră, precum *Pericle* de Shakespeare sau recitaluri de doar 15 minute

- cea mai jucată piesă a fost *Furtuna* lui Shakespeare – șase montări
- România a fost reprezentată de actorul/regizorul/managerul/directorul de teatru Constantin Chiriac, care a făcut parte dintr-o echipă internațională de actori și regizori (Rusia, Marea Britanie, S.U.A.) ce au prezentat un colaj de scene și citate din piesa shakespeariană *Macbeth*. Spectacolul s-a intitulat *Macbeth – Moment* și a fost realizat sub umbrela I.T.I.
- Republica Moldova a participat la Festival cu spectacolul *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali* de Matei Vișniec, montare realizată la Teatrul „Eugen Ionescu" din Chișinău, regia Charles Lee (Franța)
- actrița Jo Brand a prezentat un musical în beneficiul Spitalului pentru copii din Brașov. Spectacolul i-a avut drept invitați de onoare și pe Arnold Brown, Hattie Hayridge, Fred MacAulay
- nu au lipsit nici ofertele publicitare; au existat spectacole la care publicul primea gratuit cafea și gustări reci (este cazul montărilor prezentate, în special, dimineața), pahare cu bere, bomboane sau telefoane mobile (prin tragere la sorți)
- unele teatre ofereau în schimbul distribuirii de materiale publicitare bilete gratuite la toate spectacolele pe care le aveau în program sau încheiaseră contracte cu diverse publicații, astfel încât spectatorii puteau obține bilete cu preț redus (50 %) dacă dețineau ultimul număr al publicației respective
- specialiștii au estimat că beneficiul financiar pe care l-a avut orașul de pe urma festivalurilor lunii august s-a ridicat la suma de 140 milioane lire sterline.

Octavian SAIU


THEATER
FESTIVAL
AMSTERDAM
2000
www.theaterfestival.org
Platonov • 't Barre Land
Maria Stuart • DE BOOSTERS
Diep in het bos • Het muziek Lod
Reigen • De Paardenkathedraal
India Song • Het Zuidelijk toneel
De Cid • Toneelgroep Amsterdam
Clemised/Clavé • de Bottelarij/KVS
Het Hof • De Onderneming/Kaaitheater
De Tuin met de cimbalen • Het Zuidelijk Toneel
Allemaal Indianen • Victoria & Les Ballets C. de la B.
Needcompany's Kings Lear • Jan Lauwers & Needcompany

...Și amintirea unui început

În buna tradiție a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT), seminariile tinerilor critici au loc în cadrul unor mari festivaluri din diferitele țări ale lumii. La Amsterdam, cea de-a 14-a ediție a THEATER FESTIVAL a găzduit și „Sesiunile tinerilor critici", la care am participat, la recomandarea Biroului Secției Române a AICT. În limba engleză și, respectiv, franceză, ele au fost conduse de Kalina Stefanova (din Bulgaria) și Tatiana Proskurnikova (din Rusia). Director al stagiului a fost teatrologul polonez Andrzej Zurowski – vicepreședintele AICT. Diminețile zilelor dintre 31 august și 5 septembrie au fost consacrate dezbaterilor pe teme generale ale profesiei, dar și privitoare la spectacolele oferite.

Acestea au fost selecționate pentru festival de un juriu format din nouă critici de reputație, care au ales din câteva sute de producții numai unsprezece, reprezentative pentru teatrul de limbă olandeză.

Diferite tematic și artistic, dar integrate parcă într-un anume curent, din punct de vedere sociologic foarte interesant, de reconsiderare a comunicării cu publicul, reprezentațiile s-au întemeiat pe scenarii inedite, dar și pe texte clasice de Shakespeare, Schiller, Cehov, Alexandre Dumas–fiul.

Sorin Alexandrescu, profesor la Universitatea din Amsterdam, aprecia,cu aproape un an în urmă, că în cultura contemporană curentele nu se pot identifica decât cu fiecare autor care există. Este efectul previzibil al pulverizării canoanelor clasice și moderne. La Festivalul olandez, fiecare om de teatru era asimilabil, într-adevăr, unei singure direcții,aceleia pe care o promovează el însuși. În spații opuse sau asemănătoare,creatorii de aici compun un peisaj viu și complex: a vorbi despre toți înseamnă a vorbi despre fiecare. Ceea ce – prin natura împrejurărilor – nu este posibil. Și totuși, câteva montări obligă la mai amănunțite reflecții...

O poveste ivită din dragoste și moarte, mărturisind despre suflet și conștiință, este scenariul cunoscutei scriitoare Marguerite Duras: *India Song*, pus în scenă de Ivo van Hove pentru compania Het Zuidelijk Toneel.Un ventilator uriaș care se rotește continuu deasupra, imobilitatea ce evocă filosofia orientală,vocile actorilor care se aud numai din off, muzica stranie învăluitoare ...toate creează efectul hipnotizator al întâlnirii unei alte lumi. Spectatorii sunt așezați jumătate pe scenă, jumătate în sală. Bucuria primilor este participarea nemijlocită, contactul pur cu senzualitatea latentă a gesturilor; privilegiul celorlalți e putința de a se privi, într-un fel, pe ei înșiși, proiectați într-un univers pe care nu-l vor pătrunde niciodată. Pentru toți rămâne simfonia subtilă a șoaptelor din difuzoare, întrerupte brusc de strigătul viceconsulului care o iubește în van pe soția ambasadorului Franței. Ca niște manechine, actorii și personajele s-au supus condiției lor: incomunicabilitatea. Numai prin durere, prin urletul cel mai sincer, europeanul mai poate fi el

însuşi, mai poate fi auzit şi înţeles de ceilalţi. Dar atunci, ventilatorul, simbol al obsesiei care o are în centru pe eroină, dar şi al supravieţuirii în timp, s-a oprit şi iubirea este crucificată într-o imagine sensibilă care încheie totul. Un spectacol vizual şi ermetic, într-o sală elegantă...

Faţă de acesta, *Platonov* – o montare fără culise şi fără regizor, la începutul căreia actorii ne-au vorbit despre starea şi problemele trupei:'t Barre land – s-a situat la antipod. Paradoxul montării este reunirea în aceeaşi creaţie a manierei brechtiene de a concepe actul dramatic şi a accentelor realiste de interpretare. Libertatea faţă de text a scăpat de orice complex – este o aserţiune care defineşte majoritatea spectacolelor din ţara toleranţei absolute.Evadarea protagoniştilor din „plictisul dramatizat" e jocul dublu, dialogul complice cu publicul. Rostite adesea către noi, replicile din Cehov se rup de tradiţia cu care marii regizori ai Estului ne-au obişnuit, în teatru şi în film. În spatele decorului sumar, prin ferestrele clădirii dintr-un fost centru industrial transformat cu succes într-unul cultural, se zăresc, când şi când, trenurile care trec în viteză. Teatrul acesta nu se teme de realitate, pentru că nu se luptă niciodată cu ea şi retragerea în ficţiune, ca anulare a prezentului concret, devine imposibilă...

Mai actuală decât oricând, tema politicului a fost motivaţia trupei „De Roovers" de a opta pentru *Maria Stuart* de Schiller. Absenţa unui regizor a permis şi aici alunecarea spre derizoriu, spre schematizarea incoerentă a relaţiilor. Reprezentaţia a debutat, într-un registru ludic şi sobru totodată, cu declararea scopului: a oferi un exemplu major din erorile istoriei. Alegerea aparent aleatorie a celor ce interpretează rolurile de către un „maestru de ceremonii" anunţa aceeaşi formulă ambivalentă, între abandonarea oricărei iluzii şi jocul serios, profund chiar. Soluţiile au fost însă adecvate mai degrabă nivelului de şcoală sau de amatori, decât unui festival de asemenea anvergură. Dialogul reginelor a căror diferenţă de statut era frumos ilustrată, ca şi alte pasaje rezolvate inspirat au fost estompate de micile improvizaţii fără suport intelectual. Caricaturizarea şi şarjele nu au putut suplini absenţa unei viziuni care să dea omogenitate.

Regele Lear de la „Needcompany" – în năucitoarea propunere a lui Jan Lawers – cu dans şi efecte sonore asurzitoare, traduce violenţa prin *kitsch*-ul postmodern agresiv. Destinul eroilor este povestea războiului care cuprinde şi dizolvă totul. Logica evenimentelor se substituie logicii cuvintelor shakespeariene, redate integral pe un mic ecran electronic suspendat, ca o ironie. Cromatica, ordinea şi registrele diferite ale scenelor creează sentimentul unui uriaş puzzle grotesc. Iluzia monarhului care crede zadarnic în puterea-i nemăsurată se transformă într-un coşmar de factură exacerbat expresionistă. Alienării şi dezastrului de pe câmpul de luptă îi sunt asociate luminile şi atmosfera muzicii hard-rock, formă de re-haotizare a umanităţii. Unica şansă pe care regizorul o lasă

personajelor şi semenilor e de a supravieţui prin această sublimare a violenţei, în care inocenţa se topeşte...În pofida coregrafiei profesioniste a Carlottei Sagna, spectacolul este dovada unei îndoielnice modalităţi de valorizare a marelui Will în rezonanţele stridende ale sfârşitului de veac. Finalul este revelator pentru intenţia regizorală, textul pierzându-se în rostiri dezarticulate...

Peisajul festivalului a lăsat să se întrevadă liniile de gândire ale artiştilor de limbă olandeză (notă distinctivă a manifestării): relativizarea limbajului, a relaţiei cu textul şi cu publicul, o căutare spre (re)definirea teatralităţii.

În acest context, ca o exaltare a oricărui român iubitor de teatru, prezenţa spectacolului invitat, *An die Muzick* de la TES-Bucureşti, crud şi răscolitor, era „altceva". Teatrul este joc, chiar şi joacă, dar poate fi la fel de adevărat ca viaţa însăşi. Confortul semiburghez al spectatorului occidental a pierit din primele clipe ale actului teatral şi uman care exclude indiferenţa. O trupă din România le-a vorbit, ca şi acum 26 de ani în cealaltă variantă, despre istorie, ca tragedie care a cuprins oameni de pretutindeni. Esenţa demersului, care transcende barierele esteticii, a fost înţeles.Chinurile evreilor în timpul Holocaustului au prilejuit descifrarea unui raport simbolic – acela dintre artă şi suferinţă. Merită într-adevăr remarcat impactul şocant pe care,şi acolo,la celălalt capăt al Europei, l-a izbutit spectacolul lui Pipp Simons.

Nu se poate vorbi însă despre festival, fără a pomeni despre faimosul Institut de Teatru, condus de Dragan Klaic. O clădire ca un mic palat şi un spirit care fac parte din istoria vie a Amsterdamului; un depozitar şi un izvor de cultură adevărată, muzeu care ocroteşte memoria şi speranţele acestei arte. Este locul în care s-a desfăşurat ultima sesiune a „tinerilor critici" la care, ca şi la celelalte, au participat invitaţi din Ungaria, Polonia, Cehia, Turcia, Canada, Belgia, ş.a. S-au încercat concluziile tuturor seminariilor, cu subiecte atât de incitante – de la condiţia criticului, responsabilitatea lui morală şi intelectuală, semnificaţiile actului de lectură critică până la analiza fiecărui spectacol. Foarte interesante au fost introducerile în critica britanică şi americană realizate pentru grupa anglofonă de Kalina Stefanova, la începutul discuţiilor matinale.

Fiecare dintre întâlniri ne-a marcat, fie şi imperceptibil, puterea de a înţelege ceea ce privim. Într-o atmosferă de libertate şi încredere, datorată şi gazdelor noastre: Arthur Sonnen (directorul festivalului), Huda Raïs (coordonatoarea seminariilor) şi Arlette Schijns, colocviile au însemnat înainte de toate prilejul de a construi prietenii autentice. Aşa cum spunea Ian Herbert, directorul stagiilor AICT, este marea victorie a acestui proiect împlinit. Dincolo de frumuseţea şi farmecul oraşului,Veneţie a Nordului, dincolo de spectacole, am câştigat cu toţii noi prieteni, oameni cu care corespondăm şi pe care aşteptăm, nostalgici, să-i revedem. Pentru că va exista mereu amintirea frumoasă a unui început de toamnă care ne leagă...

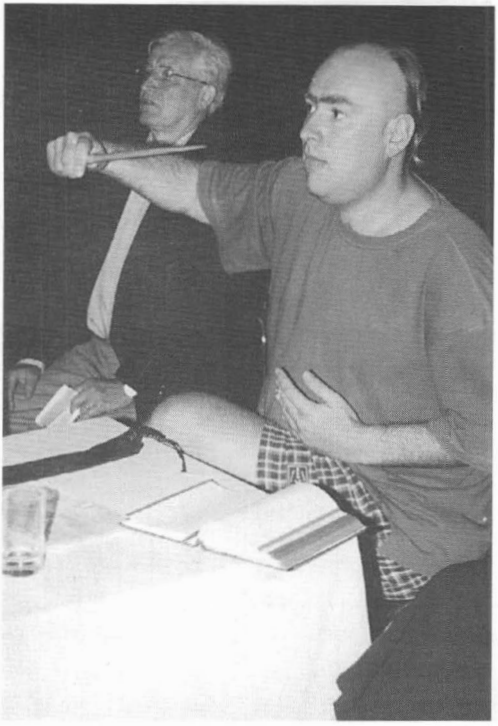
Scenă din ***Maria Stuart*** de Schiller

SPECTACOL ÎN PREGĂTIRE

Andrij ZHOLDAK

„Teatrul contemporan este o artă de autor"

Regizorul ucrainean Andrij Zholdak pune în scenă la Teatrul „Radu Stanca" spectacolul Idiotul ***după Dostoievski – varianta românească. Păstrând concepția primei montări, care este o coproducție dintre Fundația „Charity Producers" din Kiev și Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu și prezentată la ediția din 2000 a acestui festival, Andrij Zholdak a lucrat cu actorii români doar 18 zile (iunie–iulie), urmând ca „retușările" să fie făcute în luna octombrie, cu 7–8 zile înainte de premieră. Din distribuție fac parte actorii Virgil Flonda*** (Mâșkin), ***Constantin Chiriac*** (Rogojin 1, ***interpretând acest rol și în primul spectacol), Gheorghe Pottzoli*** (Rogojin 2), ***Diana Văcaru (Nastassia Filipovna – pe acest rol fiind și actrița ucraineană Victoria Spesivțeva de la Teatrul Național din Kiev), Ovidiu Moț*** (Lebedev), ***Diana Fufezan*** (Aglaia Ivanovna), ***precum și Diana Lăzărescu, Codruța Vasiu și Viorel Rață. Scenografia îi aparține lui Aleksandr Bilozub, pictor la Fundația „Charity Producers".***



În cadrul celor aproape trei săptămâni de repetiții, Andrij Zholdak, absolvent al Institutului de Artă Teatrală din Moscova (clasa cunoscutului om de teatru Anatoli Vasiliev), a făcut cu actorii sibieni și școală, explicând metodele aplicate în teatrul rusesc sau cel ucrainean.

După absolvirea institutului (acum 12 ani), n-a fost niciodată angajat într-un teatru. Excentric, pasionat de marea dramaturgie clasică, a spart tradiționalismul în teatrul ucrainean. A lucrat un spectacol despre Cernobâl, care, după cum ne-a spus, a fost interzis înainte de premieră. A făcut furori cu Trei surori ***de la Teatrul Național din Kiev, spectacol invitat la mari festivaluri din Rusia și din străinătate și pe care ar dori să-l arate și publicului bucureștean. După repetițiile cu*** Idiotul ***de la Sibiu, a plecat la Sankt Petersburg pentru a regiza spectacolul*** Taras Bulba, ***o producție a Festivalului „Casa Baltică".***

Maria Sârbu: *Ați lucrat până acum cu actori din Ucraina, Franța, Polonia. După 18 zile de repetiții cu interpreți români din Sibiu, ce părere aveți despre trupă?*
Andrij Zholdak: Trăsătura distinctivă a actorilor de la Sibiu este că ei își însușesc foarte repede forma sau modul de punere în scenă, în comparație cu cei din Ucraina. Consider că această trăsătură, întâlnită și la artiștii din Occident, e foarte bună. Totodată, ei sunt ascultători. Din punct de vedere al analizei textului, al rostirii cuvintelor, par a fi mai slabi. La ei totul se menține pe emoție, de aceea au apărut și mici probleme în timpul lucrului la spectacol.
M.S.: *Ați dorit ca spectacolul de la Sibiu să fie diferit de cel de la Kiev?*
A.Z.: Întotdeauna când gândesc un spectacol, mă străduiesc să încep cu actorul, căci el dictează acțiunile fizice și psihice ale personajului. Nu-mi place ca regizorul să facă spectacolul de unul singur. E periculos și neinteresant. Regizorul și actorul au obligația să creeze împreună, să conceapă împreună spectacolul. Este vorba de nuanțe, dar care sunt semnificative. În ceea ce privește deosebirea între cele două spectacole nu prea am acum ce să spun, pentru că nu l-am terminat pe acesta de la Sibiu. Totuși, mi se pare că va fi mai dur, mai activ și mai ritmic.
M.S.: *Doar trei săptămâni de lucru la un spectacol, nu e prea puțin?*
A.Z.: Noi am repetat în iunie–iulie, iar premiera va fi în octombrie. Voi veni cu 7–8 zile înainte și vom repeta foarte intens. Am făcut tot posibilul ca actorii să-și revină din amorțeală; au căpătat energie, ritm. Înainte, ei au lucrat în direcția altei estetici. Era nevoie ca să înlătur în timp scurt provincialismul din ei. M-a impresionat Virgil Flonda, un actor care pentru mine este interesant. Cred că ar putea face mai mult.
M.S.: *Nu cunoașteți teatrul românesc. Probabil doriți să vedeți spectacole aici?*
A.Z.: Am auzit multe lucruri bune despre ceea ce se întâmplă în arta teatrală din România, am văzut și câteva casete cu spectacole și mi-am dat seama că teatrul românesc are o ținută bună, este deosebit, iar publicului îi place diversitatea. Astfel, după teatrul psihologic rusesc sau ucrainean, mi-ar plăcea să văd creațiile lui Silviu Purcărete, Liviu Ciulei, Vlad Mugur sau Andrei Șerban.
M.S.: *Cum a apărut ideea spectacolului „Idiotul"?*
A.Z.: Era un proiect al Festivalului din Lublin–Polonia. Începusem să lucrez la el, dar, din motive financiare, n-a fost posibil să fie continuat. Când a venit momentul, l-am făcut la Kiev.
M.S.: *Se spune că sunteți un regizor de tip nou.*
A.Z.: Eu încă nu mi-am găsit stilul. Trebuie să-mi iau elan cu încă două–trei spectacole importante. Teatrul contemporan, după mine, este o artă de autor. Nimic nu s-a schimbat, întotdeauna se va prețui calitatea, prioritate având individualitatea, extravaganța, unicitatea.
M.S.: *Spectacolele dumneavoastră diferă între ele?*
A.Z.: Fiecare spectacol al meu este altfel, are altă estetică.
M.S.: *Cum a fost la început?*
A.Z.: În general, am avut noroc. Despre mine, însă, la Kiev cronicarii au început să scrie, la obiect, abia acum un an.

M.S.: *Unde ați studiat?*
A.Z.: Am absolvit Institutul de Artă Teatrală din Moscova, la marele profesor Anatoli Vasiliev. Mă trag dintr-o veche familie ucraineană – Tebilevici – care acum 120 de ani a creat teatrul dramatic ucrainean. Era chiar o dinastie – trei frați (doi actori și un dramaturg). Institutul de Teatrul din Kiev la poartă numele – „Karpenko–Karii".
M.S.: *Se spune că sunteți rudă cu Andrei Tarkovski.*
A.Z.: Da, bunicul meu, care m-a crescut și m-a educat (este profesor universitar, în vârstă de 90 de ani), e văr cu tatăl lui Tarkovski. Eu am învățat un an la Institutul de Teatru din Kiev. Deși aveam note mari, am plecat, pentru mine nu era nimic interesant. Hotărâsem să studiez la Tarkovski, dar când am ajuns, el plecase peste hotare. Un an mai târziu, am avut marele noroc să încep cursurile la Vasiliev. Îmi doream să învăț de la mari maeștri. După ce am terminat institutul la Moscova, am revenit la Kiev, unde am montat primul spectacol – *Momentul.* Critica din Kiev și Moscova amintește de acel spectacol și acum. Dar s-a jucat puțin. În general, montările mele se încheie repede, după 10–15 reprezentații.
M.S.: *Din ce motive?*
A.Z.: Din diverse motive. Poate și din invidie. În Ucraina nu am fost angajat în nici un teatru. Cu actorii e mai simplu. După ce lucrează cu mine, vor să continuăm.
M.S.: *Lor le este ușor cu dumneavoastră?*
A.Z.: Nu. Le este foarte greu. Îmi iartă totul când obținem succesele.
M.S.: *Cum va fi „Taras Bulba", de la Sankt Petersburg?*
A.Z.: Va fi un spectacol pentru gurmanzi.
M.S.: *Ar fi vorba de teatru alternativ?*
A.Z.: Nu știu. La Kiev am fost numit avangardist. Când specialiștii de la Avignon mi-au văzut creațiile din Ucraina, au spus că sunt un regizor foarte bun, cu o direcție clasică, deși avangarda e cu totul altceva. După mine, teatrul are rolul să acapareze, nu să „omoare" publicul. În acest plan, Peter Brook, Lev Dodin și alții au făcut o schimbare bruscă în lume. Atunci când spectacolul e grandios, vizual, tuturor le place.
M.S.: *Vă interesează mai mult părerea criticii de specialitate sau cea a publicului?*
A.Z.: Nici a criticii, nici a publicului. Eu sunt un egoist. Mă interesează să fac ceva calitativ, durabil, în primul rând pentru sufletul meu. Dacă fac artă ca să-mi placă mie, aceasta va plăcea și altora, adică și publicului și criticilor. Există în spectacolele mele scene care îmi plac foarte mult și scene care nu-mi plac.
M.S.: *Ați fost întotdeauna mulțumit de spectacolele pe care le-ați montat?*
A.Z.: Uneori înțelegeam că trebuie să le fac altfel. Dar eu nu am un spectacol în deplină libertate. În creațiile mele intervenea un fel de cenzură artistică. Problema libertății de exprimare a regizorului e importantă. La Moscova, regizorul de la „Taganka", Iuri Liubimov, îmi spunea că întotdeauna trebuie să montezi acolo unde ești dorit. Or, la Kiev eu am lucrat spectacole unde mă doreau actorii, dar nu mă dorea direcția teatrului.
M.S.: *În abordarea textelor mari, faceți singur adaptările?*
A.Z.: Am scenariști. În acest sens, eu lucrez după principiul cinematografic.

M.S.: *Am văzut-o pe soția dumneavoastră, Victoria Spesivțeva, în două spectacole ce vă aparțin – „Carmen" și „Idiotul". E talentată.*

A.Z.: Este salariată la Teatrul Național din Kiev. În spectacolele mele cer mult de la ea. Nici o pilă. Cred că va ajunge o actriță mare. Acum încă nu are experiență. A fost studenta mea la Kiev, iar în anul II de facultate a debutat la Paris. Eu am fost cadru didactic la Institutul „Karpenko–Karii", la 25 de ani, și dat afară, motivul principal fiind acela că m-am îndrăgostit de o studentă.

M.S.: *După ce sistem ați predat la vârsta de 25 de ani?*

A.Z.: Da, eram cel mai tânăr din institut. Foloseam în predare trei direcții: Stanislavski (teatru psihologic), Brecht (masca) și Vasiliev (improvizația). Cred că aceste trei aspecte trebuie combinate. Aș mai adăuga și teatrul-imagine. E o formulă mondială folosită de regizori mari.

M.S.: *Aminteați de un proiect – „Othello" – la Sibiu și că veți folosi mulți soldați. De ce e nevoie de armată într-un spectacol?*

A.Z.: *Othello* este un războinic. Vom asedia Sibiul, vom folosi cavaleria etc.

M.S.. *Ce vă doriți?*

A.Z.: Să am teatrul meu, să fac ce vreau. Deocamdată este imposibil.

M.S.: *Ce autori preferați?*

A.Z.: Îmi plac clasicii, în special Cehov. În lume, cel mai mult se joacă Shakespeare, apoi Cehov și urmează Molière, Ionesco, Beckett.

M.S.: *Cum priviți textele contemporane?*

A.Z.. Am un proiect despre erotism și pornografie în artă. Textul e scris de tineri autori din Ucraina. Probabil că voi monta un astfel de spectacol peste hotare.

Maria SÂRBU

Repetiție la ***Idiotul***

Mirela CORBEANU
și
Florin TRIPA

PĂPUȘI, MARIONETE, ANIMAȚIE

Elisabeta POP

Artiștii păpușari orădeni – în sărbătoare

Teatrul de Stat de Păpuși din Oradea a devenit oficial, printr-o hotărâre a Consiliului Județean, Teatrul pentru copii și tineret „Arcadia" – noua denumire exprimând mai bine diversificarea repertorială, spectaculară și evident a publicului, din ultimii ani.

Așadar, iată, în plină vară, când multe, cele mai multe teatre se pregăteau să plece în vacanță, Teatrul „Arcadia" își invita oaspeții la o sărbătoare ce marca o jumătate de veac de la înființare.

Teatrul și-a întâmpinat oaspeții în hainele lui cele mai bune. O casă curată și proaspăt zugrăvită, renovată, vopsită. Pe pereții imaculați au luat loc portretele tuturor actorilor români și maghiari – color, cu numele lor înscrise frumos dedesubt.

După obișnuitele saluturi oficiale și felicitări, după cuvintele emoționante ale celor doi directori, Marius Aron și Keszy-Harmath Vera, al actorului pensionar Ioan Oros, au urmat două spectacole.

Cel al secției române, *Cenușăreasa stă pe strada mea,* adaptare de Mircea Bradu, cu o muzică excelentă semnată de Florian Chelu și A.G. Weinberger, în regia lui Ion Mainea și scenografia Mariei Hațeganu. Un spectacol care, în ciuda celor doi ani de la premieră, își păstrează totuși bucuria jocului – deși reacțiile musafirilor adulți nu semănau nici pe departe cu ale celor mici... l-am reținut pe toți actorii, ei nu sunt mulți și, de fiecare dată, se străduiesc să acopere cât mai bine rolurile, deși uneori nu e deloc ușor. Cel mai... vechi dintre ei, fostul director, Ioan Moldovan, neobosit și vioi, Marlena Prigoreanu, a cărei tinerețe e surprinzătoare și neschimbată de... douăzeci de ani, Rodica Suplăcan, Mirela Corbeanu, Florin Tripa, îndrăgit de copii din emisiunile TV locale, Cristina Sărac, Ana Maria Popa, Florin Stan, Luminița Praja.

Apoi, spectacolul secției maghiare *Vrăjitorul din Oz*, de Feher Jozsef după Frank Baum, o premieră din luna mai a anului trecut (în regia lui Hajdu Géza și scenografia lui Trifan László), i-a avut ca protagoniști pe Ștefan Bodor Maria, Nemeti Emese, urmați de tinerii lor colegi Lélek Sándor Tibor, Szöke Kavinszki András (semnatar și al ilustrației muzicale foarte potrivite) ș.a. Un decor foarte simplu, costume foarte frumoase.

Un moment bine primit de toți invitații a fost cel al vernisării unei expoziții de icoane pe lemn. Lucrările, peste 80, de o ținută artistică (și nu mai puțin

religioasă) exemplară, un colorit rafinat, semnate de regizorul Sergiu Savin – care de câțiva ani se dăruiește cu pasiune acestei s-o numesc mai puțin profesii, și mai mult vocații...
Și întâlnirea cu actorii celor două trupe, din diverse generații, unii veniți special la Oradea din alte țări, unde s-au stabilit de mai mulți ani, a constituit un alt moment emoționant.
Au fost prezenți mulți dintre colaboratorii Teatrului „Arcadia", regizoarea Francisca Mirișan Simionescu, de numele căreia se leagă zeci de spectacole de cel mai bun nivel artistic, actori și regizori de la Teatrul... Mare, unii colaboratori aproape permanenți ai instituției: Szombati Gille Otto, Ion Mâinea, Meleg Vilmoș, Eugen Țugulea, Hajdu Geza, Florian Chelu, Vioara Bara.
Ne-am amintit cu toții de numele unui mare artist, de talie europeană, care a dus teatrul pe culmi de glorie, și nu e un slogan acesta, uzat și fără acoperire. Este vorba de Paul Fux, grafician de înaltă clasă, scenograf și regizor.
Tuturor, la ceas de sărbătoare le-am urat multă sănătate, putere de muncă, neobosită dragoste pentru copii, prospețime și candoare nealterate, și, dacă se poate, le spunem să nu oboseasscă, să nu-și piardă nădejdea că într-o zi, cum spun ei într-un spectacol, „va fi soare și pe strada lor".

Mihaela GRIGORAȘ

„Importante sunt doar sentimentele și ideile pe care reușești să le transmiți"

În miez de vară, în perioada 10–12 iulie, la Sibiu a avut loc cea de-a 4-a ediție a Festivalului de artă neconvențională „La strada", ***organizat de Teatrul pentru copii și tineret „Gong" din Sibiu. În afara teatrului gazdă au participat: Teatrul „Vasilache" din Botoșani, Trupa „Pufuleț" din Târgoviște, Teatrul „Puck" din Cluj-Napoca, Teatrul German de Stat din Timișoara, Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești, Teatrul de Păpuși din Baia-Mare, Teatrul Municipal „Tony Bulandra" din Târgoviște, pianistul de jazz Andrei Colompar, grupul rock „Riff", grupul folk „Pastel", formația „Trafic Blues Band", iluzionistul Belloni. Jocurile de animație și cele interactive cu copii și adulți au fost imaginate și conduse de actorii Monica Baldea și Dan Hândoreanu. Atelierul de construcție a păpușilor și a unor măști prin machiaj a fost realizat de Sorina Chira, Valeria Damian, Adriana Motronea și Gerhard Schuster. Parada „La Strada" a fost prezentată de Fundația Edelweiss. Au fost vernisate: expoziția de scenografie semnată Dan Frăticiu și expoziția de artă fotografică aparținând lui Gheorghe Lăzăroiu. Trei zile în care Piața Mare, Teatrul „Gong" și întreg Sibiul au fost pline de teatru, muzică, balet, pictură, machiaj, animație de stradă, desen animat, film artistic, pantomimă, expoziții și câte și mai câte. De la*** Mărioara și Vasilache, ***jucat deasupra unei perdele roșii ca la bâlciurile de odinioară, până la nuanțele subtilelor*** Năluciri, ***totul e posibil în această lume ireală. Cu această ocazie, am provocat-o la o scurtă discuție pe directoarea festivalului, doamna Mihaela Grigoraș, totodată directoarea Teatrului „Gong".***

COSTIN MANOLIU: *Care este raţiunea Festivalului „La strada"?*

MIHAELA GRIGORAŞ: Ne-am gândit că, ieşind în stradă, venim noi în întâmpinarea copiilor şi totodată ne facem mai cunoscuţi părinţilor acestora. Trecătorul, venind de la serviciu, de la piaţă, de oriunde ar veni, vede un banner care anunţă festivalul, vede într-un colţ al Pieţei Mari un spectacol pe o scenă, în altă parte altceva şi se întreabă: cine sunt oamenii aceştia? Şi află că sunt actorii de la Teatrul „Gong". Am vrut să creăm câteva zile de bucurie pentru copiii sibieni şi chiar pentru adulţi. Apoi este şi un prilej de a invita alte teatre de animaţie, o ocazie de a ne întâlni cu colegii noştri din ţară şi din străinătate.

C.M.: *Cum v-aţi descoperit vocaţia pentru teatrul de animaţie?*

M.G.: Tatăl meu a lucrat în Teatrul „Gong" în calitate de contabil-şef. De la vârsta de trei ani, eu am crescut în teatru. Am iubit de mică arta păpuşarilor, dar nu m-am gândit că o voi îmbrăţişa ca meserie. Aşa am început să lucrez în teatru, scriind muzică pentru spectacole. Participam la repetiţii şi, la un moment dat, mi s-a propus un rol pe care l-am acceptat. Mi-a plăcut. Starea pe care ţi-o dă privirea unui copil la final de spectacol e extraordinară. Peste numai două luni am fost într-un turneu în Germania, la Gera. Aşa am început.

C.M.: *Ce v-a rămas în amintire din toată această lungă perioadă în care aţi participat la viaţa teatrului?*

M.G.: Îmi amintesc cum în timpul unei reprezentaţii în care eram *Pinocchio*, un băieţel a rupt o foaie dintr-un caiet şi a făcut din ea o floare pe care mi-a dăruit-o. Astfel de momente nu se pot uita.

C.M.: *Teatrul „Gong" a sărbătorit 50 de ani de existenţă. În urmă cu şapte ani aţi devenit directoarea teatrului. De ce v-aţi dorit să veniţi în fruntea trupei?*

M.G.: Din cei 50 de ani, eu am lucrat efectiv 24 de ani în teatru. Nu exagerez, când eram tânără mi se părea că intru într-un loc sfânt, într-o lume aparte. Fiind un teatru de provincie, regret că nu am fost mai mult băgaţi în seamă, că munca noastră a rămas adeseori în anonimat. De-a lungul anilor, la teatrul nostru au lucrat personalităţi de marcă ale Sibiului, precum Radu Stanca, Ion Deloreanu, Ion Hândoreanu sau Hans Schusching. Perioadei 1949–1999 la Teatrul „Gong", Nicolae Rodean i-a dedicat o monografie. Au fost peste 400 sute de spectacole în premieră. În urmă cu şapte ani, am avut un proiect. Am vrut să fac din teatru o zonă de basm. Îmi închipuiam intrarea în teatru ca o intrare într-o lume fantastică, pe care am descris-o în proiect. Îmi imaginam ieşirea copiilor de la spectacol pe un tobogan uriaş. Aş fi vrut ca în faţa teatrului să fie construită o cofetărie şi un loc de joacă, unde noi, actorii, îmbrăcaţi în costumele unor personaje de poveste să-i cooptăm în diferite jocuri, să-i provocăm să creeze ei înşişi mici spectacole. Ar fi fost nevoie de o investiţie financiară. Din păcate, cei care acordă bani pentru cultură pe plan local n-au înţeles sau n-au apreciat ideea mea.

C.M.: *În arta teatrului de animație, a teatrului de păpuși și marionete, actorul rămâne undeva în umbră, nu e „la vedere". V-ați simțit frustrată din acest motiv?*

M.G.: Când eram mai tânără, da. Dacă intri în tainele acestei arte a teatrului de animație, îți dai seama că nu a fi văzut e important, ci cu adevărat importante sunt doar sentimentele și ideile pe care reușești să le transmiți prin actul tău artistic. E o artă care se face cu smerenie.

C.M.: *Cu ocazia festivalului, am remarcat mai multe spectacole destinate adulților sau spectacole care funcționau pe mai multe paliere și erau viabile atât pentru copii, cât și pentru adulți. Teatrul de animație se vădește încă o dată o artă cu posibilități nebănuite.*

M.G.: Teatrul de animație există din antichitate, de la nașterea teatrului. În antichitate exista teatrul cu măști, confecționate special, care aveau o acustică deosebită în acele amfiteatre în aer liber. În anii trecuți, ai regimului comunist, această artă a fost minimalizată, fiind considerată a fi o formă de teatru doar pentru copii. E bine că a continuat să existe și așa. Au fost actori excepționali, spectacole foarte bune. La ora actuală, în lume, teatrul de animație e foarte gustat, foarte la modă. Se fac spectacole foarte serioase după Shakespeare, Molière, Cervantes etc. Aici la Sibiu, am avut invitat Teatrul din Erfurt–Germania cu spectacolul *Macbeth* de Shakespeare, cu marionete din lemn. La prima reprezentație, sala nu a fost plină. A doua zi, trupa urma să plece, dar s-a aflat că e ceva ieșit din comun, de neimaginat, și s-a format o coadă din fața teatrului și până sus, la Liceul de Artă. Oameni care doreau să vadă spectacolul și care n-au lăsat trupa germană să plece. Arta teatrului de animație e o artă pe care niciodată nu o descoperi în totalitate, grație posibilităților ei infinite. E o artă care-ți ține mintea mereu trează.

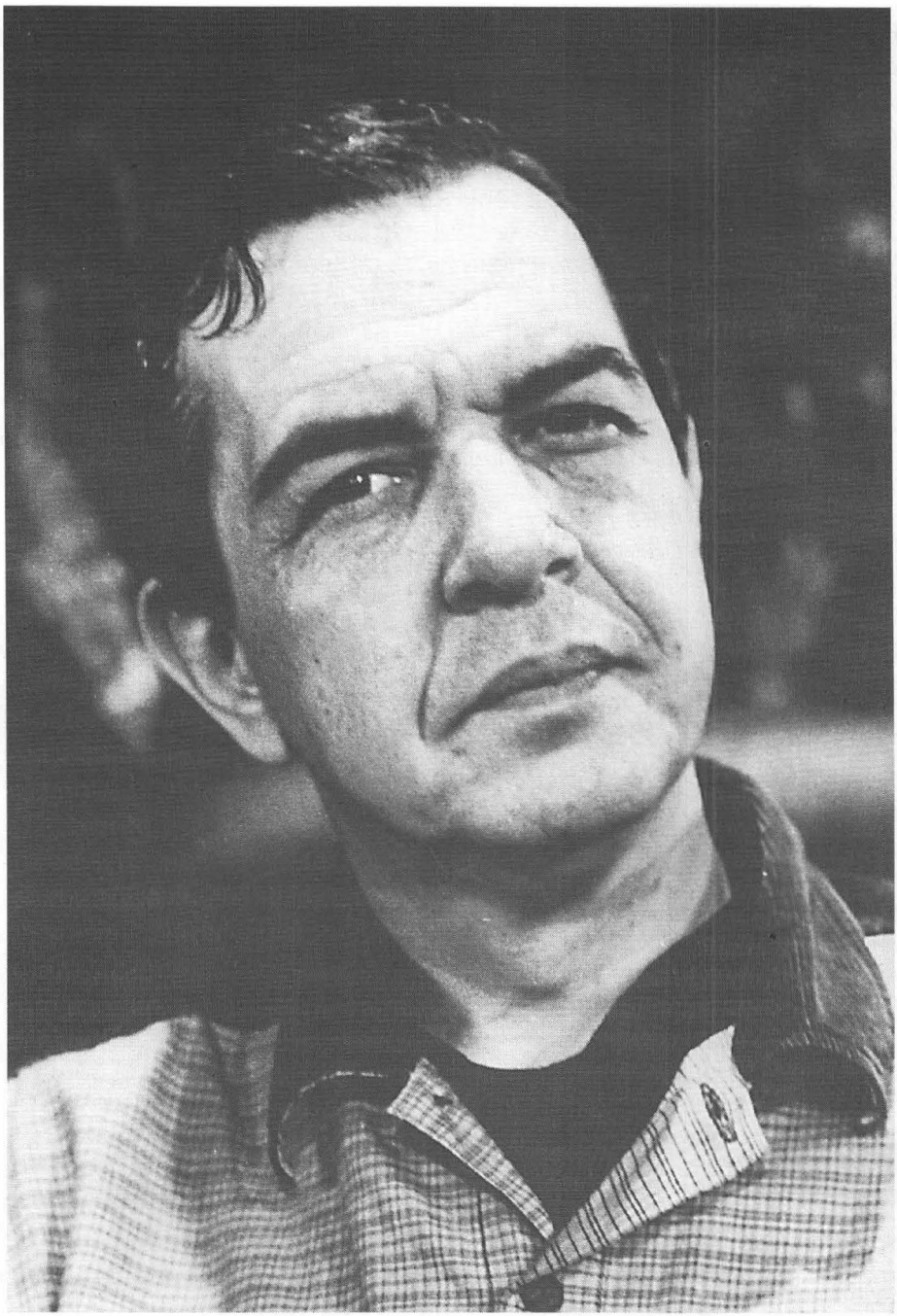
C.M.: *Care sunt spectacolele pe care Teatrul „Gong" le propune în stagiunea 2000–2001?*

M.G.: Pentru copii: *Degețica* după H.C. Andersen, spectacol creat de actrița Monica Baldea; *Fata moșului și fata babei* după Ion Creangă, regizat de Dan Hândoreanu; *Regele cocoșat* de Herbert Helken, regia Bogdan Drăgulescu; *Prințul cireșelor* de Mihai Constantin Ranin; *Die Bremen Stadt Musikanten* și *Der Froschkönig*, după Frații Grimm, regia Lilly Krauss-Kalmar, spectacole în limba germană. De asemenea, *Poveste de seară*, după un basm chinezesc; *Peripeții în târg*, un spectacol interactiv; *Aventurile lui Plum-Plum* de José Geal; *Broscuța fermecată* de Frații Grimm, regia Kovacs Ildiko; *Pruncul năzdrăvan.* Pentru adolescenți și adulți, două montări: *Năluciri*, un spectacol de pantomimă și expresie corporală realizat de Dan Hândoreanu și *Romeo și Julieta* după Shakespeare, în regia lui Mihai Constantin Ranin.

Costin MANOLIU

TEATRE TINERE

Mihai LUNGEANU



Un pionier berlicit

CARMEN STANCIU: *Ești unul dintre oamenii care dialoghează cu patimă despre teatru. Am să evit tentația de a mă lăsa prinsă în caruselul poveștilor tale despre oamenii și locurile prin care ai trecut și am să-ți spun de la bun început că aș vrea să-mi vorbești despre animatorul Mihai Lungeanu, despre teatrul pe care l-ai format la Slatina. De unde îți vine dorința, imboldul de a face teatru cu niște oameni care nu sunt profesioniști ai acestei arte?*

MIHAI LUNGEANU: Cred că e un mecanism declanșat de mult, din anii în care profesorul meu, Radu Penciulescu, ne spunea că una dintre cele mai mari satisfacții atunci când lucrezi cu tinerii sau cu amatorii este de a descoperi că teatrul este mereu viu privit prin prisma ingenuității și a naivității. Am învățat enorm din atitudinea lui față de viață, față de teatru. Mulți ani el a renunțat la regie și a făcut școală. A lucrat cu studenții săi, a vorbit cu ei, i-a transformat. Te punea să te cauți pe tine, te făcea să te cauți. Ne dădea fiecăruia o oglindă.

Radu Penciulescu ne-a dat și o exemplară lecție de teatru. Când noi îl întrebam „Cum să facem aici?" sau „Cum se face asta?" el ne răspundea: „Măi copii, eu nu sunt pus aici să vă învăț *cum* se face. Eu sunt pus să vă învăț cum *nu* se face. Cum se face depinde de fiecare dintre voi în parte." Așa face, din instinct și spectatorul. El vine la teatru cu un prealabil, cu o pre-judecată am putea spune. Dacă regizorul și echipa sa au mizat pe acea pre-judecată a spectatorilor și o implică în parcursul estetic al întâmplărilor, totul e bine: spectatorul e mulțumit, piesa îl atrage.

C.S.: *Dar cum poți fi sigur că ai intuit exact acea „pre-judecată" cu care a intrat în sală majoritatea publicului? Sunt regizori în al căror program estetic „satisfacerea" marelui public nu ocupă un loc important.*

M.L.: E treaba lor. Dar publicul judecă. Și eu îmi aleg textele în funcție de afinități care țin de resorturile intime ale creației. Cu toate acestea, nu mi s-a întâmplat niciodată, la nici un spectacol (indiferent de numărul de reprezentații date, mare sau mic) ca publicul, spectatorul obișnuit, să-mi reproșeze „Nu am înțeles."

C.S.: *„Transparența" intențiilor tale ți se pare esențială?*

M.L.: Absolut. Înseamnă că am reușit să transmit povestea „cu cuvintele mele". Dacă nu înțelege nimeni limba în care vorbești, în care te exprimi, cum să-ți comunici mesajul?

C.S.: *Dincolo de limbajul scenic?*

M.L.: Limbajul e altceva. Spectatorul își pune problema limbajului abia *după* ce a înțeles mesajul. Acum el a trecut un prag și a ajuns la un nivel de la care poate să-ți spună „Nu sunt de acord! Am înțeles, dar nu sunt de aceeași părere." Pentru mine e mult mai important decât să-mi spună: „N-am înțeles eu prea bine, dar mi-a plăcut cum se mișcau actorii și costumele mi s-au părut frumoase..." Un spectacol de teatru trebuie să pună omul la treabă, nu să-i trezească imagini. Să-l facă să simtă că participă la ceva la care nu are acces oricând și oriunde. Asta vreau să transmit celor care vin la teatru. Și îmi doresc ca ceea ce văd pe scenă să rămână pentru totdeauna undeva în ei.

C.S.: *Amintiri și întrebări pentru mai târziu?*

M.L.: Și răspunsuri, uneori. Obișnuim să negăm tot ceea ce nu înțelegem. Însă teatrul ne învață că totul este posibil. El ne ajută să descoperim lucrurile, să devenim ființe ale spiritului, să nu ne temem. Eu zic că teatrul este viață, dar o altfel de viață. Și cred în spiritualitatea teatrului.

C.S.: *Crezi că există timpuri în care societatea să nu fie interesată de teatru sau contexte în care această artă poate deveni neinteresantă pentru cei mai mulți dintre oameni?*
M.L.: Nu!
C.S.: *Pari foarte convins. De ce?*
M.L.: Încă o dată, nu! Teatrul este o manifestare directă. Acum câțiva ani, cred că la un festival din Bulgaria, am asistat la un workshop al unui antropolog. Studiase un trib din Kenya. Patru–cinci membri plecați să lucreze la oraș (meserii „underground" – măturători, gunoieri, cărăuși) reveneau o dată la 2–3 luni acasă, într-o comunitate extrem de închisă. Și atunci tot tribul se aduna pentru a povesti ce se mai întâmplase între timp, de o parte și de alta. Dar nu în cuvinte, ci prin mijloace teatrale, prin pantomimă, prin mici scenete. Este o poveste remarcabilă din care reiese cel mai bine scopul, esența teatrului: comunicarea. Dacă nu îți comunic nimic, de ce să mai vii să vezi spectacolul meu? Cred că asta caută în primul rând spectatorii: informații.
C.S.: *Să înțelegem că teatrul pe care l-ai „moșit" la Slatina a apărut pentru că simți că acolo sunt oameni care au nevoie de acest mijloc de comunicare?*
M.L.: Eu fac de 20 de ani teatru la Slatina. Iar faptul că au pus în joc bani, banii publici, pentru a oferi o „casă" celor ce fac teatru demonstrează că orașul are nevoie de artă. Primăria a decis ca fosta Casă de Cultură să devină teatru și nu altceva. Așa a apărut un spațiu de joc extrem de modern, modular, cu opt posibilități de amenajare. O scenă profesionistă pe care poate evolua chiar și un ansamblu de operă – cu orchestră în fosă, soliști, cor, balet și decoruri somptuoase. Ce s-a întâmplat la Slatina este dovada că în oraș nu e suficient să *existe* un teatru ci că orașul *trebuie să vrea* să aibă un teatru.
C.S.: *De ce „Teatrul «Eugen Ionescu»"?*
M.L.: Pentru că Eugen Ionescu s-a născut la Slatina. Numele lui îl poartă acolo și biblioteca orașului. Mai e și un liceu cu predare în limba franceză...
C.S.: *Vin tinerii din Slatina la teatru?*
M.L.: Vin. Și nu doar ca spectatori. La toate cele nouă ediții ale Zilelor „Eugen Ionescu" au realizat ei singuri un spectacol, pe un text mai puțin cunoscut al acestuia. De fiecare dată au muncit enorm pentru această producție cu o unică reprezentație. Își aduceau de acasă „recuzita": un scaun, o lampă – ca la șezătoare. E ceva extraordinar! Pe acești copii vreau să-i educ pentru teatru, să formez cu ei o structură – după modelul Râmnicu-Vâlcea sau Sibiu. Să facem teatru împreună.
C.S.: *Spuneai că autoritățile te-au ajutat foarte mult. Ce crezi că-l poate determina pe primarul unui oraș să susțină sau să înființeze un teatru?*
M.L.: Un primar deștept știe că atâta vreme cât au acasă tot ce își doresc, oamenii nu-și rup rădăcinile, nu-și părăsesc orașul. Pe lângă locuri de muncă, școli bune sau îngrijire medicală, oamenii au și necesități culturale ce trebuie acoperite. Altfel pleacă. Teatru se face și la Lehliu. Așa vor oamenii de acolo. Și, de multe ori, teatrul făcut în aceste locuri e nici mai bun nici mai rău ca cel de la București.
C.S.: *Crezi că în orașele mari, cu tradiție culturală, teatrul este, ușor, ușor, „îngropat"?*
M.L.: La noi se invocă încă o tradiție care este, în mare parte, rodul unei dorințe, al unei strategii de acum 50 de ani. Până în 1989 a existat un public ce intra în sala de teatru din anumite motive sau chiar forțat. După '90 el a început să

(e)migreze către alte structuri. Dacă statul ar fi asigurat celor ce fac teatru condiții de viață onorabile, teatrul și-ar fi păstrat valoarea. Dar punându-l în rând cu toată lumea, scoțându-l în stradă, l-a degradat.

C.S.: *Teatrul, ca orice artă, are nevoie de vedete.*

M.L.: Are nevoie de oameni care să facă doar teatru, așa cum pictorul trebuie să facă doar pictură. Teatrul nu este o meserie comanditară, agorică. Revenind la întrebarea ta, teatrul are nevoie de vedete, dar și de artiști. Nu toți pot fi vedete, și nici nu trebuie. Vedeta e un grad ca la armată, o poziție la care accezi. Pentru un analitist, o vedetă înseamnă mai ales popularitate bazată pe capacitatea specială de a mulțumi spectatorul, de a intui ce-și dorește de la tine, dincolo de intenția regizorului. Privind din interiorul fenomenului, pot să afirm că vedetele nu se formează, ci se autocreează.

C.S.: *Și regizorul? Care mai este rolul său?*

M.L.: Mulți care trăiesc *în* și *din* teatru consideră că regizorul este un „specialist în spectacol", cel chemat să dea girul calității sau (măcar) al succesului. Dincolo însă de acest aspect, regizorul nou trebuie să fie un preot al teatrului, în sens profund spiritual. Trebuie să fie un „păstor".

C.S.: *Asta tot de la Radu Penciulescu vine?*

M.L.: Cred că da. Multe, îmi dau seama acum, au fost semnănate de el. Poate că ce spun sau fac eu e pentru unii penibil. Însă cred că omul sfințește locul; și mai cred foarte tare că în secunda în care se naște ceva, ideea nu mai moare. Sunt mândru de ceea ce am făcut la Slatina și în alte locuri. Dar este o muncă grea, de ridicător de biserici.

C.S.: *Simți că ai această vocație?*

M.L.: Recunosc, sunt un pionier. M-aș duce în orice colț de lume unde oamenii, pe lângă săli de Bingo sau Farmacii particulare, vor să ridice un Teatru.

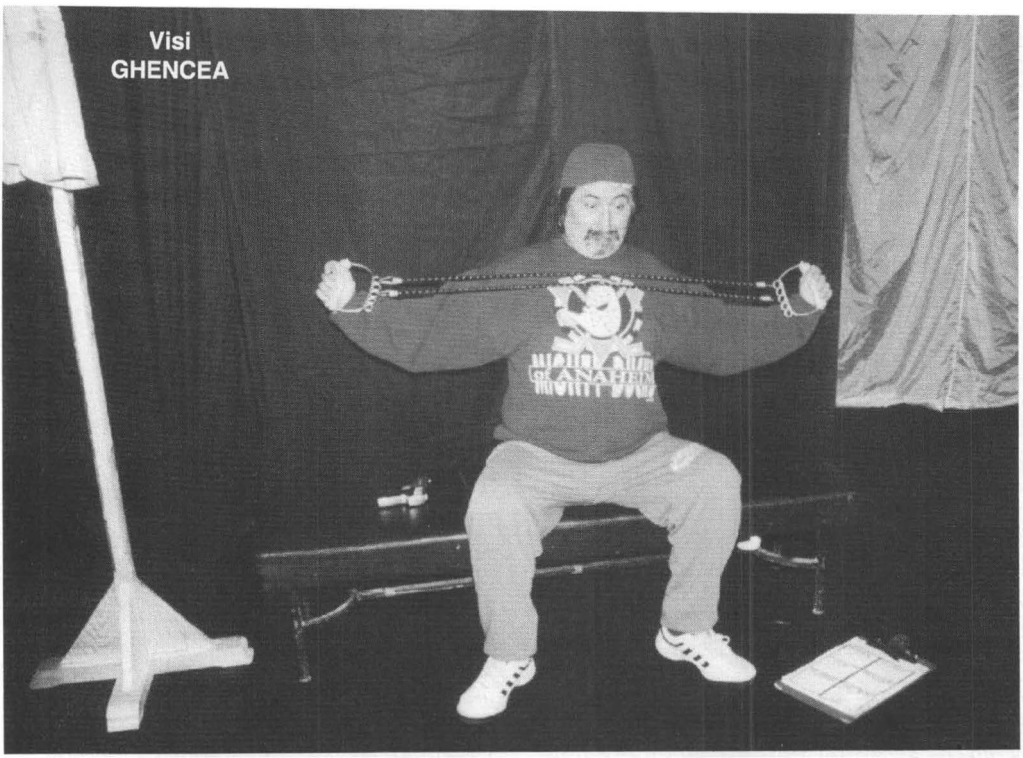
C.S.: *Ești fericit?*

M.L.: Eu?...Cred că da.

Oana BORȘ

Păcatele amăgirii

În acest timp, în care lumea adăpostită sub aripa Thaliei e atinsă de sentimentul neputinței în fața unor structuri ce o condamnă adesea la eforturi sisifice pentru a supraviețui, în care blazarea și oboseala par că se infiltrează din ce în ce mai profund, e absolut revigorant când ceva nou reușește să se (mai) întâmple. E absolut revigorant să auzi că, undeva, există oameni dornici să creeze noi începuturi în ale teatrului și, mai ales, oameni care pot să o facă. Aceasta este și realitatea Teatrului „Eugen Ionescu" din Slatina, născut toamna trecută. Cu o sală destinată inițial nu pentru spectacolul de teatru, fără o trupă profesionistă (dar cu experiență de ani de zile în spectacole de amatori), apelând uneori la actori din alte părți, se încearcă a se construi ceva în numele dorinței de teatru și în mod cert în numele dragostei pentru cei din fața rampei. Cu atât mai îmbucurător cu cât și



ei par a fi dornici de a învăța să descifreze acest univers, par a fi pregătiți de a-i absorbi seva.

Numai că dansul începutului este un dans pe sârmă ce trebuie să refuze compromisurile (în limitele și cu conștiința propriilor forțe). Iar în realitatea existentă grija pentru repertoriul ales, adică pentru ceea ce i se oferă publicului ca act de cultură, ar trebui să fie fundamentul construcției. După *Ultimul Godot* de Matei Vișniec ca spectacol inaugural al Teatrului „Eugen Ionescu", cea de-a doua premieră a fost *Glumind cu dragostea și cu moartea* de Daniel Ernestina. Un text care nu avea ce căuta pe o scenă ce își propune a fi profesionistă, opțiune ce nu poate fi în nici un fel motivată. Nici măcar de obișnuita replică dată în astfel de situații: „prinde la public". În intenție, o parabolă a existenței, a „morții" pe care o conține pragmatismul și superficialitatea societății, dar care se îngroapă în banalul și derizoriul poveștii. Scenariul: visătorul fără act de identitate, figurând ca decedat în registrele Primăriei, a cărui viață (interioară) este mult mai intensă decât a celor prinși activ în mecanismul de zi cu zi, reușește să readucă spre dragoste inima unei polițiste dezamăgite. Iar de aici, nu a fost decât un pas: un spectacol care, cu toată coerența expunerii scenice și cu reușitele unora dintre actori (de remarcat în special Visi Ghencea), nu a creat nicidecum sentimentul că acolo, în acel spațiu, se întâmplă cu adevărat teatru. Și, poate, păcatul amăgirii este, uneori, cel mai greu dintre toate.

Teatrul „Eugen Ionescu", Slatina – Glumind cu dragostea și cu moartea **de Daniel Ernestina. Un spectacol realizat de Mihai Lungeanu. În distribuție: Visi Ghencea, Ristina Baboi, Carmen Dobre, Nora Ghencea, Nicu Popa, Manuel Anghel, Florian Bonciu.**

Radu PANAMARENCO, Marian LEPĂDATU, Ligia STAN

Eboșă regizorală

Pentru tinerii regizori debutul presupune astăzi nu numai tensiunea începutului, greutatea adaptării într-un spațiu profesionist ale cărui legi sunt mai puțin atrăgătoare decât cele ale camaraderiei școlare, dar și o mare problemă. Aceea a găsirii unui spațiu ospitalier în care gândul lor regizoral să prindă viață. Căci zonele teatrale vii, la care visează oricine, refuză de multe ori riscul și își investesc banii în nume ce conferă certitudine, iar cele aflate undeva la periferia pulsului viu, spațiile dornice de un suflu nou sunt ocolite de către tinerii speriați, poate, de rutină și închistare. De aici soluții de compromis: mici companii, mici trupe ce își găsesc singure surse de finanțare și spații de joc, soluții nicidecum comode dar care dau sentimentul libertății. Teatrul „George Ciprian" din Buzău, în scurtul lui istoric, este, însă, un loc în care tinerii sunt prezenți, atrași, poate, și de sistemul special – teatru de proiecte – ce dă mână mult mai liberă unui director de scenă. Fără să se dezmintă, și a patra aniversare a existenței sale a fost marcată de un debut: Răzvan Dincă (student în anul IV la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" București), a cărui opțiune s-a îndreptat către piesa lui Beaumarchais *Bărbierul din Sevilla*. Savuroasa comedie conține intrinsec un garantat succes la public, mascând, de multe ori, eventualele carențe ale construcției regizorale. Succes a avut și aici, deși citirea scenică a tânărului regizor, într-o notă coerentă, de altfel, a mai păstrat amprenta unei producții „de facultate". Și aceasta prin exagerata căutare a „soluțiilor", ceea ce implicit a dus către un comic expozitiv și extrinsec în detrimentul atmosferei și a ideii: sentimente și stări de atunci văzute însă cu ironie prin pragmatismul societății de azi. O lume a *Rosinei* (Ligia Stan – cu o tonalitate prea joasă, de subretă), a lui *Bartholo* (Radu Panamarenco – ușor furat de tușa groasă a efectului imediat), a *Contelui Almaviva* (Marian Lepădatu – conturând, din păcate, mai multe personaje, și nu unul singur, recurgând la travestiuri) și în care *Figaro* (Lucian Ghimișu), personaj de o mobilitate și dinamism aparte, devine elementul care îi reflectă tarele.

Teatrul „George Ciprian" Buzău – Bărbierul din Sevilla ***de Beaumarchais. Direcția de scenă: Răzvan Dincă. Scenografia: Răzvan Dincă, Vladimir Iuganu. Ilustrația muzicală: Vasile Manta. Distribuția: Marian Lepădatu, Radu Panamarenco, Ligia Stan, Lucian Ghimișu, Niculae Urs, George Stoian.***

SPECTACOLE

Doina MODOLA

Decupaj defectuos

Câteva imagini dinamic luminate şi expresiv coordonate către sfârşitul reprezentaţiei, sugerează ce ar fi putut deveni spectacolul *Cum vă place* de William Shakespeare la Naţionalul timişorean – cel puţin ca vizualitate –, dacă albul neutral al scenografiei şi al costumelor (altfel inventiv croite de scenografa Krisztina Nagy) şi eclerajul puţin elaborat n-ar fi şters contururile, înghiţind fabulaţia, oricum insuficient evidenţiată şi ritmată prin decupajul regizoral. Spaţiul scenic unic şi monocrom a contopit în mirifica pădure a Ardenilor copacii şi palatul, siluetele vegetale şi coloanele transparente, cu o evidentă funcţionalitate. Văduvită însă de opulenţa coloristică a timpurilor elisabetane, montarea Mihaelei Lichiardopol n-a avut nici mobilitatea unei proiectări în generalitatea revelatoare, nici graţia unei actualizări complice. A fost prea puţin exploatată spectacular figurarea plastică a valenţelor simbolice ale acestui perimetru magic prin definirea personajelor şi a relaţiilor dintre ele, prin conturarea situaţiilor scenice, tempo, plantaţie scenică, atitudini corporale etc., desluşindu-se prea puţin nivelurile acţiunii şi extraordinara iradiaţie a semnificaţiilor.

În seducătoarea piesă shakespeareană – adevărat breviar al universului teatral al marelui Will – hălăduiesc de-a valma îndrăgostiţii şi surghiuniţii, asupritorii şi oprimaţii, victimele persecuţiilor şi prizonierii iubirii, căutându-se, năpăstuindu-se, regăsindu-se, întâlnindu-se prin capriciile hazardului, schimbându-şi brusc, neaşteptat, itinerarul existenţei. Tema centrală a piesei – conglomerat caleidoscopic de motive organizate subteran, cu insesizabilă strictețe – pare să fie imensa relativitate a destinului, în care norocul e frate bun cu nenorocul şi adesea se confundă, în care marile răsturnări atârnă de o neînsemnată întâmplare, iar bunătatea şi răutatea îşi schimbă inexplicabil (de fapt) rolurile. Chiar iubirea omniprezentă îşi dansează cadrilul după legi neştiute, refăcând mereu şi mereu aceleaşi ipostaze, în bezmetica agitaţie a erosului, urmând tainica fatalitate a jocurilor ispitite întotdeauna de încălcarea normelor şi transgresare, dar cenzurate (aparent, cel puţin!) de reinstaurarea convenţiilor sociale. Patru nunţi (obişnuitele *mariazzi* ale comediei) şi tot atâtea împăcări încheie în utopie această miraculoasă cursă a iluziilor. Viaţa e vis în care bântuie haotic toate

amăgirile puterii, avuției și iubirii, iar soarta capricioasă îi învăluie fără scăpare pe toți. O singură făptură rămâne impasibilă în iureșul ademenirilor, refuzând orice alt rol în afara aceluia de martor indiferent, neîncrezător și mizantrop, stăruind în el și după victoria utopiei, preferând însingurarea și privirea clară alienării prin iluzie: *Jacques Melancolicul*.

Spectacolul lui Liviu Ciulei, din 1961, care l-a impresionat profund pe Paul Scofield și l-a tulburat până la insomnie pe Orson Welles – acești titani ai spectacologiei shakespeareene –, înscris pe vecie în zona aburoasă a biosferei teatrului, reușea să degaje forța aromitoare, electrizantă a acestui contrapunct ontic, menit să țină cumpăna întregului univers de pasiuni și senzualitate, să-l consacre și să-l demitizeze elegant, ocrotind toată poezia vagă a virtualităților neîmplinite. În *Jacques Melancolicul*, *actorul* Liviu Ciulei conferea magistral contemplativității asumate parfumul sfâșierii secrete între tentația vie, palpitândă și renunțarea înțeleaptă dar păgubitoare, în timp ce Clody Bertola broda în eter, cu o delicatețe divină, toate complicațiile atragerilor-respingeri ale erotizării subtile, în care slăbiciunea devine o redutabilă forță, iar capriciul un mod paradoxal de cunoaștere.

Cât de departe de această covârșitoare capodoperă (pe care caietul de sală o evocă, totuși) e montarea timișoreană! Slaba pregătire a tinerilor actori, cam nelămuriți asupra identității și rostului eroilor pe care îi interpretează, incapabili să-și organizeze deslușit debitul verbal, sabotează marea șansă a oricărei montări shakespeareeane: textul. Oricâte suprimări (sau translări în alte limbaje) ar surveni, ceea ce rămâne de rostit în teatrul lui Shakespeare e atât de bogat, atât de generos, încât *auzit* doar, articulat limpede, cu inteligență, textul devine o adevărată sărbătoare. Absența supărătoare a concentrării în emisia textului, defectele de dicție, uneori prematura alterare a vocii (cum se întâmplă în cazul lui Florin Ionescu, interpretul lui *Jacques*) sunt – cu puține excepții – neajunsurile cele mai grave ale echipei timișorene, care blochează, desigur, orice acces la rafinamentele și haloul liric al partiturii, la multipla ipostaziere în oglinzi a eroilor, în care fiecare e legat strâns prin semnificative diferențe și varii atribute de similii, dublii și opozanții săi, într-un joc complex al contrastelor și al umorului fantast, ucigător, fin sau grosier, mustind în toate straturile piesei.

Au fost actori însărcinați să joace mai multe roluri care necesitau particularizări caracteriale sintetice, vioaie (Constantin Tovarnițchi, Cristian Szekeres, Călin Ionescu). Luminiței Tulgara i s-a încredințat în travesti rolul ducelui surghiunit (figură care, în conflict cu uzurpatorul *Frederic*, reedita, în planul superior al societății, conflictul pentru putere și avere al protagoniștilor, dezvăluind repetivitatea și generalitatea simptomatică a vrajbei dintre semeni și frați care îi opune pe *Oliver* și *Orlando*).

Surprinzătoare a fost neizbânda lui Demeter András (actor de mereu reconfirmate calități) în rolul îndrăgostitului și persecutatului *Orlando*, care rătăcind nesigur, își debita ininteligibil rolul, bâjbâind imprecis, când intenționa să mimeze abulia.

Mai bine organizată sub raportul frazării, Claudia Ieremia (actriță de reală vocație și cu o capacitate specială de a actualiza subtextul în situație), a fost totuși sub posibilitățile ei și departe de farmecul androgin și de bogăția de înțelesuri a dualității (și duplicității) *Rosalindei* travestite în *Ganymede* (păstor mitic, ce l-a sedus pe Zeus).

Adevărata revelație și adevăratul performer în această încercare a fost Pavel Bartoș. *Tocilă* al său a reușit să înfrângă aluatul amorf al contextului scenic, structurând prin simpla prezență secvențele în care a apărut. Învingătorul de anul trecut la Gala Tânărului Actor a parcurs un răstimp în care și-a confirmat voința de profesionalizare și desăvârșire. Tocilă al său răzbate din rigoarea tehnică a *commediei dell'arte*, care a potențat comic, gestual, substanțializarea debitării textului. Nuanțele, paradoxurile, îndrăznelile, deșteptăciunea practică mereu plină de savoare au fost revelate fără excese și fără a „trage" la succes. Pavel Bartoș a pășit cu *Tocilă* pe o nouă treaptă. Evoluția lui *de-mască* parodic, dedesubtul aspirațiilor idealității, presiunea pulsiunilor sexuale urgente. Ceremonia sofisticată și ambiguă a iubirii curtenești în varianta poeziei trubadurilor (cuplul *Orlando–Rosalinda*) are astfel în față oglinda pragmatismului instinctual, care nu mai ține seama, în pripa sa, nici de prostie, nici de grosolănie, nici de urâțenie: *Tocilă–Audrey* (Monica Rusei). Iubirea pastorală pură e și ea doar expresia unui veleitarism alambicat și a unei atracții senzuale echivoce (*Phoebe–Sylvius*), prea puțin surprinse de interpreți (Laura Avarvari, Ion Rizea). Aproape trecut cu vederea este al patrulea cuplu de îndrăgostiți ce se regăsesc cu totul întâmplător: *Celia* (Ana Maria Cojocaru), *Oliver* (Dorin Dragoș).

Partitura shakespeareană și munca investită până acum în înscenare justifică pe deplin încă un efort din partea trupei și a regizorului, spre a finisa un spectacol de care, cu certitudine, Timișoara are nevoie. Cu atât mai mult cu cât noua direcțiune, în persoana domnului Cornel Ungureanu, se arată puternic interesată să redreseze starea profesională a echipei și exigențele artistice ale prestațiilor.

Teatrul Național din Timișoara – Cum vă place ***de William Shakespeare. Traducerea: Virgil Teodorescu. Regia: Mihaela Lichiardopol. Scenografia: Kristina Nagy. Muzica: Adrian Ilica. Mișcare scenică: Constantin Gâdea. Cu: Demeter András, Claudia Ieremia, Pavel Bartoș, Florin Ionescu, Cristian Szekeres, Luminița Tulgara, Ana Maria Cojocaru, Laura Avarvari, Ion Rizea, Constantin Tovarnițchi, Călin Ionescu, Dorin Dragoș, Monica Rusei, Simona Nan, Anca Jurchescu, Camelia Boabeș, Cătălin Ursu.***

Irina IONESCU

Aceleaşi destine

Una dintre piesele „la modă" ale stagiunii trecute a fost, fără îndoială, şi *Stele în lumina dimineţii* (jucată şi sub titlurile *Stele pe cerul dimineţii* sau *Ultimele Stele*) de Aleksandr Galin.

După emoţionantul spectacol regizat de Lev Dodin la Sankt Petersburg şi prezentat la noi, în 1995, graţie Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa, pe scena Teatrului Bulandra, alţi trei regizori – români, de această dată – au realizat nu mai puţin de... patru montări cu aceeaşi piesă: Gelu Colceag la Teatrul „Odeon" din Bucureşti (două distribuţii diferite, două spectacole aparte), regretatul Gheorghe (Goange) Marinescu la Teatrul „Al. Davila" din Piteşti şi Gheorghe Jora la Teatrul „Ovidiu" din Constanţa. Cum montările Teatrului „Odeon" şi-au găsit deja locul în paginile revistei noastre, ne vom referi aici la spectacolele celorlalte teatre menţionate. Aşadar...

Ambele spectacole au evitat impunerea unor viziuni regizorale extravagante în favoarea lucrului pe text şi pe baza încrederii inspirate de actorii din distribuţie. Cu toate acestea, partea actoricească – obligată din cauza lipsei publicului (problemă destul de gravă în oraşele din ţară) să iasă mai rar la rampă – nu a putut susţine întotdeauna ritmul impus la Piteşti de Mirela Popescu (*Anna*), ajutată ce-i drept spre final foarte mult şi de Cornelia Niculescu (*Clara*) sau la Constanţa de Nina Udrescu (*Anna*) şi pe alocuri chiar de Diana Cheregi (*Valentina*). La Teatrul „Ovidiu" l-am mai remarcat şi pe Nae Stângaciu (*Aleksandr*) pentru echilibrul şi pentru firescul interpretării.

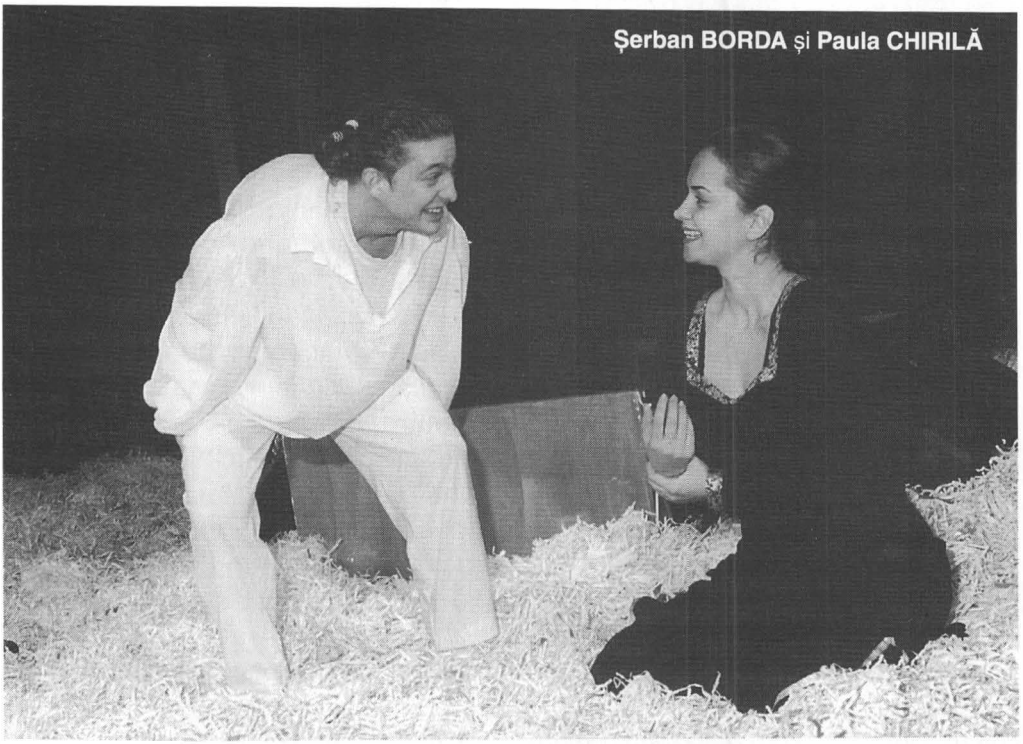
La capitolul scenografie, ar fi de semnalat concepţia realist-simbolică a lui Miriam Mihail (Teatrul „Al. Davila" din Piteşti), cu nelipsiţii mesteceni plasaţi aici nici mai mult, nici mai puţin decât printre paturi, mese, scaune...

Ceea ce deosebeşte net montările celor doi regizori este felul în care personajele piesei îşi privesc propriul destin. Gheorghe Marinescu permite un moment de inconştienţă, de bucurie gratuită, cu multă şampanie, astfel încât personajele au senzaţia că participă într-adevăr la Olimpiada pentru care, de fapt, au fost aruncate afară din oraş, autorităţile moscovite nedorind să strice imaginea capitalei cu prostituate şi infractori, în condiţiile în care, toată presa internaţională se afla la faţa locului. Foarte crudă, alegerea slujeşte însă extrem de bine intenţia regizorului care declară că şi-a dorit: „un spectacol-MĂRTURISIRE despre mizeria umană şi despre şansă, într-o lume care a fost şi mai este încă născătoare de triste destine."

Gheorghe Jora nu-şi lasă, în schimb, personajele să spere că sărbătoarea internaţională generată de Olimpiada anului 1980 poate fi şi a lor. El preferă drept revers al exuberanţei şi fastului olimpic reliefarea condiţiei stigmatizaţilor oraşului, evidenţierea faptului că evenimentul le este inaccesibil prin foarte triste acorduri melodice. Aproape mute în faţa focurilor de artificii trase cu prilejul serii inaugurale, personajele nu fac decât să-şi interiorizeze şi adâncească şi mai mult amarul. Efectul scenic pare a fi şi în acest caz cel scontat.

Teatrul „Al. Davila" din Piteşti – Stele pe cerul dimineţii ***de Aleksandr Galin. Traducere de Victor Ignat. Regia: Gheorghe (Goange) Marinescu. Scenografia: Miriam Mihail. Muzica: Vasile Şirli. Distribuţia: Ileana Zărnescu, Lia Deaconu, Mirela Popescu, Cristina Caragea, Adrian Damian, Cornelia Niculescu, Paul Sprâncenatu. Data reprezentaţiei: 4 aprilie 2000.***

Teatrul „Ovidiu" din Constanţa – Ultimele stele ***de Aleksandr Galin. Traducere de Tudor Steriade şi Lia Crişan. Regia: Gheorghe Jora. Scenografia: Eugenia Tărăsescu-Jianu. Maestru de balet: Mihail Motovilov. Pregătire muzicală: Inga Postolache. Distribuţia: Laura Crăciun, Nina Udrescu, Diana Lupan, Dana Trifan, Nae Stângaciu, Diana Cheregi, Marian Miron. Data premierei: 9 aprilie 2000.***



Şerban BORDA şi Paula CHIRILĂ

Elisabeta POP

Delir în doi, în trei, în câți vreți...

„Demontați mecanismul spaimei și spaima nu mai există... Demontați mecanismele dorinței și dorința nu mai există, e nimicită... Demontați..."
Recunosc, m-am dus la acest spectacol cu dorința vie de a urmări un demers, artistic, desigur, prin care un regizor încă tânăr, încearcă să pună (nicidecum să rezolve) câteva dintre tulburătoarele întrebări prin care Ionescu ne provoacă, necontenit, mai bine zis, de la 20 de ani până în ceasul morții. Mărturisesc, n-am găsit decât o infimă parte dintre ele, ceea ce nu înseamnă că, având tot felul de prejudecăți și așteptări subiective și personale (cum ar putea fi altfel?) am privit reprezentația cu răceală sau, Doamne ferește, cu indiferență...
Numele lui Eugen Ionescu – mândria noastră națională, nu-i așa? – pe un afiș teatral îți dă, înainte de toate un motiv de stimă pentru instituția care își asumă, acum, la vremea telenovelelor argentiniene, mexicane, columbiene și ce-or mai fi, își asumă, zic, sarcina dificilă de a aduce lume în sala de teatru la reprezentații de un cu totul alt gen și calibru. Aș zice, chiar, că trăim un moment în care se cuvine să apreciem gestul ca atare, chiar dacă avem unele rezerve la calitatea și valoarea strict artistică a spectacolului cu pricina. Nu e cazul, decât în parte, cu *acest* spectacol.

Regizorul Ion Ciubotaru a optat pentru una din cele două – foarte bune, amândouă – traduceri ale piesei ionesciene, cea a Marianei Şora (cealaltă, mai nouă, aparţinându-i lui Dan C. Mihăilescu).
El a extins puţin, în versiunea sa scenică, acţiunea piesei, aducându-i în *scene-gemene*, pe cei doi vecini, tot un *El* şi o *Ea*, ca nişte *alter-ego*-uri ale personajelor propuse de dramaturg. Şi le-a întinerit (cuplul ionescian fiind unul mai hârşâit, după şaptesprezece ani de „mică apocalipsă cotidiană", ceea ce a schimbat – şi n-aş zice că în rău – puţin datele... problemei. S-ar putea ca această intervenţie să-i fi venit în minte regizorului, să-i fi fost sugerată, adică, de prezenţa în colectivul teatrului orădean a unui grup de tineri actori, de foarte tineri actori, nu numai talentaţi, dar şi plini de dorinţa de a juca, de a fi mereu pe scenă, cum n-a mai avut de mult Teatrul din Oradea. Totul este să ştie (conducerea artistică) să cultive aceste date şi să stimuleze cum se cuvine pofta de muncă – tot mai rară în România – a acestor tineri. Până una-alta legile noastre nu-i prea încurajează, ei trebuind să „se descurce" cu deloc stimulativul salariu de 700 000 de lei pe lună.
Probabil că regizorului i-au răsunat în urechi spaimele dramaturgului, consemnate de atâtea şi atâtea ori în Jurnalele şi în mai toate scrierile sale: „Atâta frică! atâta frică! Nu mai pot îndura atâta frică!". Personajele din scenă se ascund şi tremură de frică. Le este teamă să respire, să deschidă sau să închidă uşa, să privească pe fereastră, să audă soneria. O frică venită nu se ştie de unde şi nedând semne că s-ar putea sfârşi vreodată. Frică de moarte, dar şi, deopotrivă, frică de viaţă.
Pus sub semnul fricii, spectacolul are de câştigat: personajele se ascund continuu, ba în dulapul-pat, ba sub o plapumă imensă (decor şi costume, inspirate, semnate de iarăşi foarte tânăra Camelia Köteles, o debutantă – excepţie făcând risipa de talaş de pe scenă, incomod pentru plămânii actorilor şi, ca impresie, un *déja vu*... neinteresant), teama lor paralizantă fiind explicată la sfârşitul spectacolului, când, din tavan (întocmai cum cere Ionescu) coboară, ca nişte stalactite, fragmente de trupuri ciopârţite, mâini, picioare, capete... Un spectacol deprimant şi înspăimântător pentru noi toţi, care urmărim emisiunile de ştiri din care nu lipsesc crimele, atrocităţile de tot felul, războaiele, Moartea.
Pe de altă parte regizorul s-a lăsat cucerit de „ceea ce a declanşat – cum spune Nicolae Balotă – în spiritul lui Eugen Ionescu, mecanismul teatralizării, şi anume, revelaţia pe care a avut-o, observând concomitent absurditatea stereotipiilor verbale, precum şi între cuvinte şi lucruri sau între cuvântători pur şi simplu".
Cei patru actori, Paula Chirilă (*Ea*), Şerban Borda (*El*), Angela Tanko (*Vecina*), Adrian Locovei (*Vecinul*), înveşmântaţi în alb şi negru, culorile schimbate între ei având un sens foarte precis: sunt cupluri gemene, având reacţii stereotipe, delirul lor fiind perfect, mă rog, aproape perfect dirijat şi cu efect sigur, teatralizat la maximum. Mirări, spaime, reproşuri – „melcule, broască ţestoasă, idiotule, seducătorule, scârbosule, cuceritorule, oarbo" – rostite exact, pe tonul alb, au un efect

precis şi sunt, chiar din recuzita... teatrului ionescian. Mişcările sunt sincronizate cu rost, replicile „pică" exact acolo unde trebuie, actorii, cu toate emoţiile paralizante, specifice unei premiere de mare răspundere, sunt sau par dezinvolţi şi cu distanţare specifică faţă de personaje. Nu chiar ca la Brecht... însă o distanţă bună, potrivită... Un plus de atenţie la frazare şi la claritatea rostirii şi va fi şi mai bine.
Alte surprize se pare că regizorul nici nu a intenţionat să ne ofere, jocul actorilor (cărora li se adaugă tânărul Igor Lungu, un *Soldat* rănit şi prezent mereu în scenă, ca un reproş sau ca un memento) cucerind un public, la urma urmelor cam neobişnuit cu piesele lui Eugen Ionescu, dar acceptând binevoitor demersul regizoral. Poate nu aceasta era tocmai cheia potrivită pentru piesă, dar nici nu putem spune că regizorul s-ar fi aflat departe de ea. Eu una, şi nu numai eu, desigur, prefer jumătăţi de căutări din această zonă a teatrului de valoare, spectacolelor cu orice preţ „glumăreţe", dramoletelor de tip telenovelă. În definitiv, publicul la ora aceasta este – cel puţin la Oradea – alcătuit din elevi şi studenţi, în majoritate, iar lor se cuvine ca teatrul să le ofere spectacole de un anume nivel ideatic şi artistic, lăsându-le pe cucoanele depăşite să stea ACASĂ şi să retrăiască, senine sau tulburate, dragostea sau despărţirile...
Aşadar, un BINE teatrului orădean, pentru căutări şi intenţii...

Teatrul de Stat din Oradea – Delir în doi ***de Eugen Ionescu. Regia: Ion Ciubotaru. Scenografia: Camelia Köteles. Cu: Paula Chirilă, Şerban Borda, Angela Tanko, Adrian Locovei.***

TEATRUL DIN CĂRŢI

Mircea GHIŢULESCU

Viorel Savin ne provoacă din nou cu trei texte demne de toată atenţia, publicate în volumul *Jocuri* (Editura Junimea). O monodramă (*Doamne, fă ca Schnautzer să câştige*), un dialog (*Tu nu eşti trupul tău*) şi un joc de replici, un pic steril, despre apărarea şi pierderea identităţii (*Cifrocomedia*).
Doamne, fă ca Schnautzer să câştige este rugăciune patetică şi apostazie vehementă, în acelaşi timp. Ambele adresate unui Dumnezeu absent pe care Savin îl numeşte, asemenea lui Blaga din *Arca lui Noe*, Moşul. „Ce-ai izbândit făcând atâtea caricaturi după Tine? Ţi-a fost teamă că ne-ai înzestrat cu atâtea defecte? Un singur lucru l-ai făcut perfect, Moşule. Copilăria. Puiul de lup se joacă cu puiul de câine şi împreună se joacă cu puiul de om." Sunt cuvintele omului paradoxal (*Daniil*) care şi-a ucis soţia şi fiica din prea multă iubire pentru a le feri de răutatea celorlalţi. El se ceartă cu Dumnezeu pentru că, luând viaţa celor dragi, l-a şi înlocuit pe acesta. Este o judecată de apoi (nu numai a celorlalţi, dar şi a divinităţii) în care *Daniil* îşi asumă rolul de acuzator şi martir. Tot ce a scris Viorel Savin după 1990 se vede mai clar: nu sunt decât variaţiuni pe tema omului-martir (revoluţionar înşelat în

Funia ori torționar pocăit în *Căderea*). Captivitatea absolută este aici expusă în ireproșabile incantații biblice. „Deținutul este vinovat de a fi înțeles mult prea devreme că răul se află în ceilalți, că libertatea este o invenție și că, de fapt, închisoarea este locul în care te afli", avertizează autorul. Carcera în care *Daniil* este supus unui odios drenaj nu este doar o închisoare pentru asasini, ci carcera lumii, fără ieșire. Prizonierul *Daniil* este și omul-lup (omul pentru om e lup, spuneau romanii), dar unul trecut prin *Metamorfoza* lui Kafka, pentru că se transformă într-un uriaș gândac de bucătărie. Este și un Jean Valjean nimicit de ceilalți sau un conte de Monte-Cristo fără averile legendare cu care să-și finanțeze răzbunări minuțioase. Singura revanșă rămâne un concurs de câini pe care l-ar putea câștiga bietul său Schnautzer. Un text important al dramaturgiei contemporane și o partitură solidă pentru un actor de forță.

Tu nu ești trupul tău este un *Pygmalion* prescurtat, doar că *El* nu este aristocratul londonez din piesa lui G.B. Shaw, ci un alt martir. Unul aflat la vârsta ludică ce o precede pe aceea patetică din *Schnautzer*. Abia eliberat din închisoare, *El* este descoperit de o recuziteră (*Ea*) dormind pe scenă, printre decoruri. Se leagă un dialog sprințar, când poetic, când jucăuș, de-a lungul căruia *El* o descoperă inteligentă, plină de umor și fantezie, inspirată și valoroasă. Dialogul funcționează ca o psihodramă care o ajută pe *Ea* să-și reveleze ființa autentică sub halatul recuziterei. O deznădejde în plus, ca și în cazul *Elizei* din piesa lui Shaw, pentru că revelația îi provoacă nefericire chiar dacă, binevoitor, autorul lasă să se întrezărească între cei doi o viitoare comuniune indestructibilă.

După *Oedip la Delphi*, înțelegem că Vlad Zografi nu poate scrie bine în absența unui subiect consacrat care îi mobilizează capacitatea speculativă. Probabil că nu va avea niciodată o mitologie proprie, dar va consolida miturile altora. Îl interesează confruntarea cu modelul și abaterea de la el în termeni de controversă. Aici, „îl oprește", pentru o clipă, pe *Oedip* din drumul lui spre tragedie prin paricid și incest pentru a consulta oracolul din templul lui Apollo, care, în viziunea lui Zografi, este o înfloritoare afacere comercială. *Pythia* capătă însușiri intermitente de clarvăzătoare, stimulată de drogurile pe care i le administrează impresarul ei, *Marcos*. Ea îi dezvăluie lui *Oedip* înspăimântătorul său destin de care acesta încearcă să se apere închizându-se pentru totdeauna în templul lui *Apollo* și refugiindu-se în dragostea *Pythiei*. Abaterea de la model este decisivă pentru că nu vina tragică a inocentului manipulat de zei este problema, ci modul în care *Oedip* stăpânește dictatura informației. El va deveni un „profet" mai bun decât *Pythia*. În acest scop, Vlad Zografi este silit să inventeze, în plină antichitate, un ecran uriaș pe care Oedip primește toate informațiile lumii, pe care le speculează și devine cel mai puternic om de pe planetă, un fel de Dumnezeu ascuns ce știe totul despre fiecare. După acest episod alogen în care *Oedip* ajunge bogat ca un Cressus, sătul de toate, inclusiv de dragostea *Pythiei*, se năpustește ireversibil la întâlnirea cu propriul destin, la răscrucea unde îl va ucide pe bătrânul său tată pentru că „drumul este prea îngust" pentru ei doi. Dacă în versiunea clasică *Oedip* avea scuza ignoranței, aici își asumă destinul în deplină cunoștiință de cauză.

CARTEA DE TEATRU

Carmen STANCIU

Nimic absurd despre Ionescu și Beckett

Biblioteca de teatru s-a îmbogățit anul acesta cu două studii dedicate unui fenomen care a redimensionat arta teatrului din ultima jumătate de secol: teatrul absurdului. Volumele *Cercurile concentrice ale absurdului* și *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, ambele apărute la Editura Timpul din Iași, reprezintă dovada palpabilă a anilor de cercetare și analiză petrecuți de Anca-Maria Rusu în biblioteci și în sălile de spectacol.

Experiența pedagogică a autoarei – lector universitar la Catedra de Limba și literatura franceză din cadrul Facultății de Litere a Universității din Iași – a impus cărților o structură mozaicată, în care se interesectează, atât pe orizontală cât și pe verticală, analize de texte literare și dramatice, cronici și eseuri, opinii ale unor importanți scriitori și exegeți din toate timpurile a căror operă a prefațat, a coincis sau a urmat fenomenul – de la Aristofan și Plaut până la Sören Kirkegaard, Caragiale sau Alfred Jarry, nelipsind, firește, Ionescu, Beckett și Martin Esslin. Concluzia? „Teatrul absurdului constituie o întoarcere la tradiții îndepărtate, arhaice chiar, noutatea sa constând în modul puțin obișnuit în care combină aceste antecedente. Ceea ce, pentru un spectator neavizat, ar putea părea inovație iconoclastă și adesea de neînțeles, este de fapt o expansiune, o reevaluare, o dezvoltare a anumitor procedee, utilizate într-un nou context."

În cel de-al doilea volum (în ordine cronologică), *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc* încercarea de a elucida cauzele apariției și evoluției teatrului absurd este continuată printr-o radiografiere a prezenței genului în sfera culturii române, atât prin mărturii despre anii de debut ai lui Eugen Ionescu, cât și prin evocarea raporturilor dintre teatrul românesc și opera lui Beckett. Din preaplinul de trimiteri și inedite racorduri reține atenția prelucrarea în cheie psihanalitică a biografiei și creației ionesciene: „Există [la Eugen Ionescu] o rană originară și un dualism precoce, trăite și retrăite la nivelul unor negații și revolte succesive, transpuse scenic, la un moment dat, în imaginile obsedante ale *cuibului* și ale *vidului* ca percepții contrare, când ale paradisului pierdut, când ale exilului."

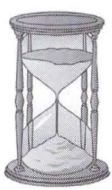
Constatând degradarea condiției umane, teatrul absurdului ne propune descompunerea lumii și recompunerea ei după legi noi. Aplicând acest principiu, Anca-Maria Rusu re-compune traseul conceptului definit de termenul *absurd* prin epoci și curente artistice. Însă, dincolo de multiplele conexiuni și interpretări, cele două volume mi se par o erudită pledoarie pentru întoarcerea la „sensul pur" al cuvântului. „Între două tăceri, par a spune dramaturgii absurdului, apare acea grimasă tragică numită *cuvânt*, prin al cărui aspect ludic ni se propune o explozie de semnificații și de imagini ale omului contemporan, o nouă estetică dramatică ridicată din frânturile unui limbaj atomizat."

Oana BORŞ

O nouă reverenţă la Eminescu

Cu recunoscută vocaţie de om de cultură, criticul şi profesorul ieşean Ştefan Oprea a adăugat operei sale de cercetare în domeniul teatrului o nouă exegeză critică. De data acesta şi-a lăsat descoperit de către cititor gândul său asupra uneia dintre ipostazele personalităţii „poetului naţional": *Eminescu, om de teatru*. Axa în jurul căreia prinde viaţă demersul său (cartea a fost publicată de către Editura Timpul, în colecţia „Critică şi Eseu") este convigerea că „implicarea în destinul teatrului şi, prin aceasta, în destinul naţiunii şi al umanităţii, este urmarea firească a capacităţii de a vibra la solicitările realului şi de a se întreba asupra cauzelor a toate câte se întâmplă, deci de a fi esenţialmente *actor* şi *martor*". Într-o expunere erudită, de profundă pătrundere în esenţa operei eminesciene şi în tot ceea ce s-a cuvântat despre ea de un secol şi jumătate încoace, Ştefan Oprea caută a descoperi fundamentele structurale ale personalităţii, firul formator, experienţele de viaţă ce pun în lumină tensiunea internă a creaţiei. Discutând despre *dramaturg*, „iniţiator al teatrului mitopoetic, al dramei naţionale cu profunde reflexe ontologice", despre *criticul* preocupat nu numai de elementul etic al actului teatral în contextul realităţii istorice a momentului, dar, aşa cum ţine să sublinieze, şi de cel estetic ca scop al artei, despre *traducător*, autorul marchează într-un studiu comparativ şi întâlnirea cu „marile spirite", fie că se numesc Shakespeare, Goethe sau Byron.
Dincolo însă de riguroasa şi aplicata analiză a teoreticianului, transpare reverenţa pe care criticul de teatru o face marii personalităţi, luminat fiind de crezul lui Tudor Vianu: „Efortul nostru mai nou de cultură s-a desfăşurat în lumea lărgită pentru noi de Eminescu".

CALENDAR TEATRAL



OCTOMBRIE

12 octombrie – 140 de ani de la naşterea scriitoarei **Constanţa Hodoş** (m. 20 aprilie 1934), autoarea pieselor de teatru *Aur!*, *Mântuirea*, *Judecătorul*, reprezentate la Teatrul Naţional din Bucureşti şi pe scenele unor teatre de amatori din Transilvania.

13 octombrie – 95 de ani de la moartea lui **Sir Henry Irving** (n. 6 februarie 1838), actor şi director de teatru englez, primul om de teatru înnobilat (în 1895). Personalitatea cea mai importantă a vieţii teatrale din epoca victoriană, a fost un remarcabil interpret al personajelor shakespeareene, cea mai cunoscută creaţie a sa fiind *Hamlet*.

16 octombrie – 115 ani de la naşterea scriitorului român **Mihail Sorbul** (m. 30 decembrie 1966). Creaţia sa cuprinde atât drame de inspiraţie istorică (*Letopiseţi*), cât şi comedii tragice, romane şi dramatizări. A fost preocupat de studiul relaţiilor sociale şi a întrevăzut rolul lor activ, determinant, în declanşarea dramei umane şi în degradarea valorilor spirituale. Explorând zonele obscure ale sufletului

(*Patima roşie, Dezertorul*), Mihail Sorbul tratează cazuri care reflectă problema alienării omului într-o lume dezaxată, sensibilizată până la morbiditate, minată uneori de dezechilibrul mental (drama *Prăpastia*).

17 octombrie – 65 de ani de la moartea tragedianului **Constantin I. Nottara** (n. 5 iunie 1859). Actor prin excelenţă romantic, Nottara s-a impus pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti cu roluri din repertoriul naţional şi universal, în piesele lui Delavrancea (personajele: *Ştefan cel Mare, Arbore, Petru Rareş, Tudose*), Davila, Caragiale, Sofocle, Shakespeare, Schiller, Ibsen ş.a. Ca profesor la Conservatorul din Bucureşti a format actori de renume (Ion Manolescu, Tony Bulandra, George Calboreanu, George Vraca). A profesat şi ca regizor, asumându-şi în general montarea pieselor în care juca.

24 octombrie – 190 de ani de la moartea balerinului şi coregrafului francez **Jean Georges Noverre** (n. 29 aprilie 1727). Întemeietor al baletului clasic ca gen artistic independent, şi-a sintetizat concepţia estetică în *Scrisori despre dans şi balete.*

30 octombrie – 30 de ani de la premiera spectacolului ***Regele Lear*** la Teatrul Naţional din Bucureşti, în regia lui Radu Penciulescu şi scenografia Floricăi Mălureanu. Una dintre cele mai îndrăzneţe realizări teatrale româneşti pe linia înnoirii mijloacelor de expresie, controversatul *Rege Lear* a stârnit o adevărată furtună în lumea teatrală de la noi.

NOIEMBRIE

1 noiembrie – Profesorul universitar **Ion Toboşaru,** magistru întru estetică şi teorie teatrală a numeroase generaţii de studenţi, împlineşte 70 de ani.

– 40 de ani de la înfiinţarea **Teatrului de Comedie** din Bucureşti.

2 noiembrie – 50 de ani de la moartea dramaturgului şi eseistului englez de origine irlandeză **George Bernard Shaw** (n. 26 iulie 1856). Opera sa se remarcă printr-o analiză lucidă a celor mai acute realităţi ale societăţii burgheze, printr-o polemică violentă la adresa valorilor sociale, politice şi morale, ţintuind falsa pudoare, falsa onoare, falsa virtute, prejudecăţile şi ipocrizia socială şi individuală, dezvăluite cu modalităţile comediei satirice (*Casele văduvilor, Pygmalion, Profesiunea doamnei Warren, Candida, Nu se ştie niciodată, Discipolul diavolului, Cezar şi Cleopatra*). Ulterior, autorul acordă o semnificaţie deosebită discutării unei problematici din ce în ce mai cuprinzătoare şi actuale, teatrul său căpătând caracter de dezbatere într-un dialog viu, sclipitor, muşcător şi paradoxal (*Casa inimilor sfărâmate, Sfânta Ioana*). Shaw se remarcă şi ca autor de romane, fiind totodată un maestru al eseului politic şi literar. În 1925 a primit Premiul Nobel.

4 noiembrie – 30 de ani de la moartea scriitorului român **Tudor Muşatescu** (n. 7 martie1903). Creaţia sa cuprinde versuri, schiţe umoristice, cronici rimate,

epistole comice, un roman, traduceri, adaptări și localizări de piese și, mai ales, aproape 60 de lucrări dramatice originale. Comediile de moravuri *Sosesc diseară, Titanic vals, ...Escu, Visul unei nopți de iarnă,* sunt remarcabile prin verva replicilor, intrigă și varietate tipologică, satirizând parvenitismul, demagogia, moravurile electorale ale vremii, corupția unor pături sociale. Dramaturgul Tudor Mușatescu a fost dublat de multilateralul om de teatru: conducător de teatru, director de scenă, desenator de costume și afișe, regizor, critic dramatic, inspector general al teatrelor.

14 noiembrie – 45 de ani de la moartea lui **Robert Emmet Sherwood** (n. 4 aprilie 1896), dramaturg, scenarist de filme și ziarist american. Comediile și dramele sale, piese cu implicații filosofice, de atitudine antirăzboinică și de evocare istorică – dintre care cea mai cunoscută este *Pădurea împietrită* (1935) –, remarcabile prin gradația tensiunii dramatice și șocul elementului neprevăzut, atestă un temperament ironic, deziluzionat și o tendință spre paradoxul istorico-moral.

20 noiembrie – 100 de ani de la moartea poetului, dramaturgului și prozatorului englez **Oscar Wilde** (n. 16 octombrie 1854). Nonconformist, disprețuind convențiile morale, Oscar Wilde a dus o viață de ostentație și scandal. Creația sa se distinge prin subtilitatea caustică a satirei și ingeniozitatea paradoxului, prin verva scânteietoare a replicilor și rafinamentul cizelării stilistice a frazelor. Lirica sa estetică este străbătută de un cald umanitarism, iar poveștile-parabole au accente critice, de sensibilitate romantică. În domeniul dramaturgiei remarcabile sunt piesele de inspiratie bilblică (*Salomeea*), comediile spirituale de moravuri (*Evantaiul doamnei Windermere, Soțul ideal, O femeie fără importanță, Ce înseamnă să fii onest),* surprinzătoare prin dialogul cerebral și paradoxal.

22 noiembrie – 70 de ani de la nașterea actorului de teatru și film **Ion Marinescu** (m. septembrie 1998). Pe scenele teatrelor din Oradea, Reșița, Ploiești și București (Teatrul Regional „Barbu Delavrancea", Teatrul Mic și Teatrul Național) a interpretat o gamă complexă de roluri, trecând cu mare naturalețe de la romanticul *Cyrano de Bergerac,* din piesa omonimă, la fantezistul *Starbuck* din *Omul care aduce ploaia*, de la Truffaldino din *Slugă la doi stăpâni* la fascinantul *Jacques Melancolicul* din *Cum vă place* și până la figuri de voievozi din drama istorică românească.

29 noiembrie – 30 de ani de la moartea pictorului și scenografului **Alexandru Brătășanu** (n. 14 mai 1901), adept al unei concepții plastice echilibrate, sub semnul realismului, al discreției și al bunului-gust puse în practică în cadrul spectacolelor cu piesele lui Caragiale (*O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, D'ale carnavalului*), Horia Lovinescu (*Citadela sfărâmată*), Al. Mirodan (*Celebrul 702*), ș.a.

Corina GUGU

Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

Coperta I: *Un personaj: l'amour, adică Dan PURIC și Carmen UNGUREANU*

Foto: Florin Eșanu

Coperta II: *Mihai FOTINO – o aniversare de 70 ani*

Foto: Florin Ioniță – revista „Flacăra"

Coperta III: *Elena ZAMFIRESCU și Virgil OGĂȘANU în „Turandot" de Gozzi*

Foto: Florin Biolan

Coperta IV: *Regizorul Cristian PEDINO*

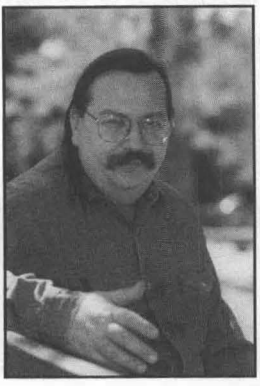


Foto: Florin Biolan

SUMAR

1 Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale"

6 Festivaluri, Gale, Sărbătoriri

19 Rememorări: Harag György

42 Dan Nemțeanu și cultura imaginii scenografice

47 Teatrul din Chișinău la 80 de ani

49 Interviu cu George Banu

53 Cu vaporul și Richard Martin pe Mediterana

56 Tineri critici și teatrul lumii

68 Interviu cu Andrij Zholdak la Sibiu

73 Păpuși, marionete, animație

77 Teatre tinere

83 Spectacole

89 Teatrul din cărți și Cartea de teatru

92 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 10–11/2000
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:

Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:

Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Carmen STANCIU
Octavian SAIU
Ioana ICHIM ANGHEL
Elena MARTONOS
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

1 Costache Babii și Mircea Andreescu în „Portret de criminal" de Mrožek

2 Valer Dellakeza în „Slugă la doi stăpâni" de Goldoni

Foto: Dorian Delureanu

3 Costel Constantin și Valentin Uritescu în „Nunta lui Krecinski" de Suhovo-Kobâlin

Foto: Mihail E. Cratofil

4/5 Marcel Iureș și Valeria Seciu în „Hamlet" de Shakespeare

Foto: Florin Biolan

6 Marin Moraru și Marius Stănescu în „Saragosa – 66 de zile" după Jan Potocki

Foto: Dragoș Cristescu – Mediafax Foto

7 Fülöp Erzsebet și Tompa Klara în „Deșteptarea primăverii" de Wedekind

Foto: Bartha László

8 Doina Deleanu și Vitalie Bichir în „Roberto Zucco" de Koltès

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676